国外建筑理论译丛

SECOND EDITION
CHANGING IDEALS IN MODERN ARCHITECTURE

现代建筑设计思想的演变

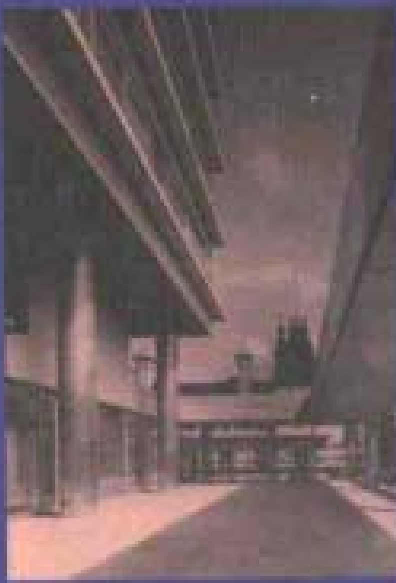
（第二版）

[英] 彼得·柯林斯 著
英若聪 译

中国建筑工业出版社

《现代建筑设计思想的演变》革命性地改变了建筑中现代主义的理解，将其本原意识从20世纪早期回溯到1750年代，由此将建筑思想置于西方思想史更宽广的背景之中。彼得·柯林斯开创性研究的这个新版本，包括了1967年绝版的精装本中全部的72幅插图，并恢复了大开本。

“直到今天，尽管书中主要内容曾被后来的学者发挥提炼，《现代建筑设计思想的演变》仍是一项开创性的成就。它展现着涉及极为广阔的发展的现代思想运动，并且以贯穿始终的尖锐批判倾向而生气勃勃。其引人深思的独创性源于下面这一点，即柯林斯质疑，结构形式在过去两个世纪，现代建筑演变中的基础作用。”——摘自肯尼斯·弗兰姆普敦的序言



从1956年至1981年彼得·柯林斯（Peter Collins）任麦吉尔大学建筑学教授。

肯尼斯·弗兰姆普敦（Kenneth Frampton）任哥伦比亚大学的建筑学教授。

ISBN 7-112-05855-4

9 787112 058556 >

（11494）定价：48.00元

责任编辑：董苏华

封面设计：蔡宏生

国外建筑理论译丛

现代建筑设计思想的演变

（第二版）

［英］彼得·柯林斯 著
英若聪 译

中国建筑工业出版社

著作权合同登记图字：01－2002－3300号

图书在版编目（CIP）数据

现代建筑设计思想的演变 /（英）柯林斯著；英若聪译．—2版．—北京：中国建筑工业出版社，2003
（国外建筑理论译丛）
ISBN 7－112－05855－4
Ⅰ．现…　Ⅱ．①柯…　②英…　Ⅲ．建筑艺术史：思想史－西方国家－现代　Ⅳ．TU－091.15

中国版本图书馆CIP数据核字（2003）第040882号

© Peter Collins 1965
Foreword © Kenneth Frampton 1998
Note on Publication © McGill－Queen's University Press 1998
Collins, Peter, 1920—1981
Changing ideals in modern architecture, 1750—1950, 2nd ed.
Translation Copyright © 2003 China Architecture & Building Press

All rights reserved.

本书经McGill－Queen's出版社正式授权我社翻译、出版、发行中文版

《国外建筑理论译丛》策划：
王伯扬　彭华亮　张惠珍　黄居正　马鸿杰　徐纺　董苏华

责任编辑：董苏华

国外建筑理论译丛
现代建筑设计思想的演变
（第二版）

［英］彼得·柯林斯　著
英若聪　译

中国建筑工业出版社出版、发行（北京西郊百万庄）
新华书店经销
制版：北京嘉泰利德制版公司
印刷：北京中科印刷有限公司

开本：787×1092毫米　1/16　印张：24　字数：372千字
2003年8月第一版　2003年8月第一次印刷
定价：48.00元
ISBN 7－112－05855－4
TU.5144（11494）
版权所有　翻印必究
如有印装质量问题，可寄本社退换
（邮政编码100037）
本社网址：http://www.china-abp.com.cn
网上书店：http://www.china-building.com.cn

英文版第二版序

彼得·柯林斯1965年的经典著作《现代建筑设计思想的演变》一书，在许多方面，不说是被遗忘，也是被忽略了。而直到现在，其中主要内容曾被后来的学者发挥之后，它仍是一项开创性的成就。它仍提供着涉及极为广阔发展的现代思想史，并且以贯穿始终的尖锐批判倾向而生气勃勃。其引人深思的独创性在于柯林斯对贯穿过去两个世纪中结构形式在现代建筑的演进中的基础作用提出质疑。

柯林斯的研究是对于当时欧洲建筑的基础以及作为西方文化整体发展的分支来进行多方面的诠释。他突出新事物的开端，那是随着伏尔泰在1751年的《路易十四时代》中创造的历史方法，而使历史本身成了一门认识学科而出现的。他表明这种公认的突破如何同时出现于孟德斯鸠的《论法的精神》（1748年）、鲍姆嘉通的《美学》（1750年）和温克尔曼的《古代艺术史》（1764年）里认识论的词句中，并相继出现在现代社会学、美学和艺术史著作中。这种首创精神不久就回应在建筑学和考古学相关领域里同等基本的研究中。后面这两个领域，贯穿该时期的第一个世纪里始终互相支持，在建筑中的1750年至1860年间相继导致罗马、希腊、文艺复兴和哥特式的复古。在这系列的主要著作中，柯林斯举出J·D·勒鲁瓦的《希腊最美丽的纪念物遗迹》(1758年)、詹姆斯·斯图尔特与尼古拉斯·雷维特的《雅典古迹》(1764年)以及1761年首次出现的罗伯特·亚当和C·L·克莱里索的戴克利先宫测绘。对于这类考古研究的必然结果就是1753年M·A·劳吉尔的《建筑随笔》。在此时期内，J·G·苏弗洛测绘了位于意大利的帕埃斯图姆的希腊庙宇。这些遗迹，许多世纪以来虽然在途经意大利岸边的船上显而易见，却被莫名其妙地忽略了。这些重要的著作在以后两个世纪的法国理论和实践中登场了，演变中成了后来罗宾·米德尔顿所描绘的希腊－哥特式。意味深长的是，这条发展路线的高峰

是柯林斯的英雄人物A·佩雷的作品和思想，他的业绩占了柯林斯的1959年第一本著作《混凝土：新建筑的幽灵》的三分之一篇幅。

后面我将回到其评论方面问题，除此以外，《现代建筑设计思想的演变》从列奥纳多·本尼沃罗的《现代建筑的故事》（1960年）中找到了线索，该书将新事物的上限推到了18世纪中期，作为反对尼古拉斯·佩夫斯纳在《现代设计的先驱者》（1936年）中将新事物的出现定位于英国自由风格诞生与菲利普·韦伯于1859年为威廉·莫里斯建造住宅。与本尼沃罗一样，而不同于我们颇为熟悉的英国现代运动的历史书——H·R·希契科克的《现代建筑：浪漫主义与重新整合》（1929年），J·M·理查德的《现代建筑入门》（1940年）以及A·惠蒂克的《20世纪欧洲建筑》（1950年），柯林斯将现代性的开始放在1750年左右，特别是因为正是1747年佩罗内建立"桥梁和公路学校"，而宣告建筑与市政工程分道扬镳的决定性时刻。

在追寻希腊-哥特式路线的同时，《现代建筑设计思想的演变》一书仍然确认技术对于建筑形式与房屋建造两方面的基本影响。在分析了1750年至1850年间产生的各种复古之后，柯林斯将注意力转向了由技术科学进步所导致的各种"功能主义的比拟"，即转向生物的、机械的、烹调的和语言的比拟，通过这些，理论家们为建筑形式的创造去寻找新的基础。

在该书由费伯与费伯出版公司初版大约30年以后，本人感到《现代建筑设计思想的演变》就其出现的年代看，多少有些不足之处。柯林斯未能避免传统限制的习惯作法，他过于注重文字和分析，而没认识到错综复杂的建筑论证应对插图特别关注。所以为避免曾出现在他第一部著作中的误解，他的第二部作品就以旧的方式加上插图了。画面很少，按照过时的方式处理成罗马数字的图版，总共72个形象分布在40页里，对比S·吉迪恩的《空间、时间与建筑》（1941年）的458幅大量插图于770页中。吉迪恩的出版者显然认为对于篇幅约为柯林斯两倍的一部书，应该有超过其6倍多的图片。

柯林斯的风格还不止表现在插图方面的吝惜。他的学术界同行们都不理解，像这样一位严谨学者应该完全免去注解，然而由于大部分作品只有一幅外观的插图，偶尔才有平面、剖面或室内图片来补充，这使建筑师们不满意。此外，根据费伯与费伯出版

公司的风格，版面也同样是保守的，并不能减少图片的费解之处。该书印刷乏味的封面亦无助于改进枯燥的气氛。

这种近乎一种盲目的极端自我谦虚是难以解释的。最后我想将它归因于柯林斯的学究式恪守传统倾向，且不说是保守。从他的本文（以及从他的其他著作）就很清楚，他相信古典精神的永恒价值。正是这点，支持着其论文中不留情面的魄力，尽管他经验上的兴趣在于技术的演进以及他对于先锋派浪漫主义渴望的怀疑，并从而不赞成对于历史的一种显然政治性的解读，柯林斯实际上是位唯物主义者，在这方面，他强烈意识到技术、经济和文化政治对建筑的影响。这从他支持各种风格的不同推动力的评价上是特别明显的。在这样作为史料处理的主题，没有比他对于形成哥特式复古的极有洞察力的社会力量的解释更精彩的了。在提及1829年天主教会法令的广泛作用之后，以及牛津运动建立四年以后，柯林斯进而表明：

> "早在十年之前，对哥特式建筑的兴趣就已经被一项国会法案激发起来了。法案决定提供100万英镑用于在伦敦和英国其他地方建造教堂。从政治上说，1818年的这项法案是政府打算为郊区的新工人阶级提供精神需要，不然其居民就可能另外被引诱而纵情去搞令人痛苦的无神论者的暴行，就像最近在法国已经目睹的那样。从建筑上说，结果是盖成了174座"哥特"风格的教堂。……
>
> 从这种情况，产生了哥特式复古主义中的（大体也是现代建筑中的）最重要的信条之一，就是说建筑是一种合乎道德之艺术的观念，它主要关系到表现真实。……开始，这个道德观点还只是在真实结构的观念方面改变了人们的看法。但是，天主教解放法案的实施，也使人想到真实设计的重要性，因为重新恢复的天主教礼拜仪式，引起返回到中世纪教堂早先设计过的那种室内布置。我们回想在清教徒的影响下，不论新的还是中世纪的所有英国圣公会的教堂，都已经设计成，或改成带有围着讲道坛布置的长廊座席的会堂了。实际上，根据1818年法案所建的大部分教堂都是采用这种布置的。但是随着天主教徒的解放，尽端圣坛重新变成了教堂焦点，祭台则是圣坛的焦点，同时过去200年间几乎成了古

董奇货的祭台屏饰、塑像、彩色玻璃和圣仪装饰，现在又变成当时英国舞台上崇拜仪式的基本要素了。

使同胞们注意到中世纪教堂设计与礼拜仪式之间关系的主要人物是A·W·N·普金。他是19世纪早期哥特建筑的主要绘图师之一奥古斯塔斯·普金的儿子。老普金虽然在英国以绘图为业，但他实际上是一位被大革命放逐的法国贵族。因而就难怪他的儿子，虽然被培养为新教徒，但最后还是转而皈依了他父亲的祖传宗教信仰，正如他受到他父亲喜爱的哥特形式的鼓舞。就这样，他带着一个皈依者全部的激烈的宗教狂热，终其短暂余生去为了返回完全的中世纪生活方式而大声疾呼。"

我详尽地引用这段，为的是表明尽管柯林斯不是马克思主义者，而他的渊博与洞察力使他能够对一个整个时代的辩证趋向进行分析，并且在这个例子中，他表明一种特殊建筑艺术的出现如何作为对社会改革、礼拜仪式变动和史无前例的城市工人阶级等等不断变化的回应。这些因素，再加上辉格党人对法国大革命的偏执狂，就造就了普金天命所归，既作为牛津运动的一员，又作为哥特式复古的最终创造者。

与此同时，柯林斯的评论使他特别敏感的是各时期建筑口味的变化无常以及事实上艺术在建立起文化上的共识上，长期缺乏一种充足的原则基础，尤其是建筑艺术。这个犹豫态度影响了他的一生，正如我们所看到的，他认为此基本教育学的困境在建筑教学上就导致普遍缺乏客观性。正如他在论"比拟于烹调"一节中所说："假如教授艺术的那些人也不相信这些标准，或者假如他们说自己也仍在寻找这些标准的话，则很清楚无论他们教导的功过如何，他们主要涉及的只是流行式样，而非鉴赏力。"无论怎样反对定义，鉴赏力对柯林斯而言，（正像对狄德罗那样）需要潜意识的理性运作，并且正是这种认识，引起他转向法律。在他过早逝世的十年前，他在王后大学取得法学硕士学位，并用他的硕士论文出了一本书，其中他试图将法律标准和方法用为建筑评论的价值标准。这本《建筑艺术的判断》出版于1971年，是他最后的一本著作。

柯林斯明确反对浪漫派的推动作用，即当其在19世纪和20

世纪上升至显著地位时，而且在这方面，对于欣克尔和勒·柯布西耶的作品也严厉地怀有敌意，当阐述绘画及雕刻对20世纪建筑的影响时，柯林斯最终宣布了他的评论成见，对此他写道：

> "该时期的开始（也就是说在1920年至1935年之间），只有少数人利用抽象的绘画和雕塑作为创造新颖建筑形式的一种手段，他们建房不多，除了被尊为现代建筑先驱者的荣誉以外，获得的奖赏也很少。可是到了本世纪中叶，公开宣扬他们的努力，以及他们的想法在新一代学生中的流行（通常包括正式采纳创始于包豪斯的建筑初步训练方法的建筑学校），导致这种手段形成了一种新的正统观念，并且它竟然达到这种程度，以致只有在一本目标是回顾过去200年出现在建筑中的所有变迁建筑思想的书里，才敢怀疑这个影响的基本价值，或者对如此根深蒂固的一种当代现象，在绝对价值上着手批判的评价。"

如果抽象形象，类似模仿性艺术，作为首要手段来推动（但也自相矛盾的是暗中破坏）20世纪建筑形式的建立，第二个同等令人困惑的，如果不是毁灭的推动，则最重要的当是本身作为目的的视差的空间扩展，就像吉迪恩在其1939年有争议的诺顿演讲中所确认的"空间－时间"状态。当它发生时，表面上似乎是自然的，而空间性自觉进入建筑理论还是比较晚的，因为必须等待吉迪恩的导师海因里希·沃尔弗林加以详细阐述，甚至进而是奥古斯特·舒马佐。但在柯林斯写书时，英语世界并不知道舒马佐在世纪之交的有重大影响的文章。尽管如此，柯林斯目光极为敏锐地理解到：这空间定格的本原在德文里，主要根据是在德文中，"空间"和"房间"是同一个字——"Raum"。不过，柯林斯并没有将这种字源联系作为文化外来的结果，而是提出一位美国人，名叫弗兰克·劳埃德·赖特，他首先表明了空间相互穿透的充分潜在力，尤其是他1906年在橡树园所建统一会堂的悬挑钢筋混凝土夹楼。对此成就，柯林斯说："就维奥莱特－勒－迪克那样的理性主义者而言，仅仅能够将教堂的结构设想为一种新建造方法的原型，而赖特却采取了空间。也正因为如此，赖特才与他同时代的其他的伟大建筑师们（如佩雷等）显得不同，并成为20世纪的第一位伟大建筑师。"

尽管如此比较过于简单化，而正是这种对于穿越时间建筑文化的自动延续性的认识，胜过在前现代、现代与后现代之间表面上的决裂，它使柯林斯得以对“空间－时间”臆造进行严厉批判，这臆造曾经赋予20世纪的一大批作品。这个概念曾有各种不同解释，甚至在吉迪恩的运用中也显而易见，正像柯林斯所说：“在《空间、时间与建筑》的某些段落中，它显然指的是‘与爱因斯坦的相对论有关’，可是在其他地方，它似乎仅仅指‘与1910年代和1920年代中的先锋派绘画有关的’。有时，它作为‘四维空间’的同义语使用；有时它又用作‘非欧几何’的同等物。……吉迪恩的看法大概可以总结成这样……一座现代建筑物的外部总体，只能作为一连串的视觉印象而加以欣赏。”

柯林斯指出：这与一个人面对一座文艺复兴式别墅的情形正好相反（比如说，不同于动态的、复调的、勒·柯布西耶的萨伏伊别墅的空间性），它由于轴线对称关系，从一个单独视点就能领会。不管这空间不动性质的古典传统，行进的神话更先于彼处难解的多维空间概念，正如柯林斯所说，空间的表达，从定义而言，还必须成为后立体主义空间的一个虚构描述。在本章的其他地方，他引用了爱因斯坦本人对于建筑空间界限的观点，意味着一座广场大概就是建筑师作为整体提供的最大空间了；一个必须限定的视野，实际上是预料之中完全比较平凡的空间的日常解释。因此，对爱因斯坦来说，概念空间“好像先有心理上更为简单的场所概念。场所，首先是可由某个名称认出的地球表面的一小部分……它可以说是一种物质对象的状态，如此而已。”

这种严厉的批判，在世纪末较之《现代建筑设计思想的演变》一书出现时，更容易被接受，因为显然分离的新先锋派，现正日益促成建筑作为一种协调的合乎道德实践的最终解决。正是这点，使某些评论家，包括我自己，试图在《构造之诗意》中使建筑重新找到根据；就是说，在柯林斯本书中所指的同样200年里，经其建筑的演变，系统阐明建筑相对的自主性。就柯林斯而言，真正的演化路线在于对传统模式进行理性改编，通过对前所未有的建筑物项目自觉的回应，并处在一种永在改变的技术框架之中。这三项影响力，我们可称之为类型学的连续性，有规划、变化以及发展中的技术，在柯林斯看来是作为必不可少的方法，真正进步的建筑文化赖以支持。不过，在结尾处，他又加上了第

四项影响力，即对于未来建筑物的周围环境保持尊重的责任。于是在提供A·佩雷的巴黎雷努阿尔街公寓（1932年）和E·罗杰斯的米兰维拉斯卡大厦（Torre Velasca，1957年），作为独特的建筑作品之后，柯林斯进而论到：

> "如果我们想从这些实例中，和一般地从过去200年的建筑历史中，取得任何教益的话，那肯定无疑的是：在所有现代建筑的矛盾着的理想之中，今天没有任何理想被证明其重要性能超过'创造一个有人情味的环境'。关于个别建筑物、个别技巧，或个别手法主义的真实或虚伪方面的教条式辩论，永远也不能说不重要，但是比起新建筑是否能协调地适合于其所在环境的问题来，它们似乎都是次要的了。我可不是在建议，对于成为19世纪初期的严重缺点的建筑设计的道德问题，也抱同样无所谓的态度。与此相反，我认为从来没有比今天更为急迫地需要服从原则，因为今天是有如此大量引诱人去寻求为新奇而新奇的建筑的时代。但是，确实值得注意：在刚才描写的建筑物里，建筑师就能锤炼其建筑形式以与早先的形式协调，而并不牺牲任何现代建筑的原则。"

这就是柯林斯最佳的教诲，而且正是如此关键性的深明事理，使其著作值得再版和重加解释。柯林斯总以无比的雄辩来系统阐述，他回到这里面对当代建筑中最困难的问题之一，即在建造形式的表达与城市形态延续性中基本的较为和谐的造型之间，如何建立一种重要的调和。除去佩雷、密斯以及我们时代可能还有诺曼·福斯特之外，极少有建筑师能够在这方面达到任何一种平衡。晚近现代建筑物趋向于或表达过分，或表达不足，对于具象的、反城市的过度并无所补，此过度是建筑师们试图将建筑降格为夸大的雕刻时出现的。或许今日此两难境地的解决，只有通过更为混杂的建筑形式，其中一件作品可以被按级打散，而成或多或少的表达部分，在结构基础上表现作品深层的建筑和空间实体，而在表面上却保持空间体积的延续性。不用说，这在开始就无法回答下面问题：如何通俗地接近所提到的作品，而且可能罗杰斯1950年代在维拉斯卡大厦所达到的成就，今天已不可能达到而不冒整体成为庸俗之作的风险。假如你和我一样相信，今日建筑的这两个最关键的部分，存在于建筑和表面状态领域之中，在

一次性作品与其环境之间保持平衡是最重要的。仍然不能肯定为什么必须达到这种平衡，尤其是在一种对形式错位处理就像任何公认的古典主义一样正当的时候。

柯林斯在同代的评论家中，并非惟一如此热情关注建造术同时主张技术创新。正是在此对环境的共同的严重关切之下，他对周围环境、可接近性以及延续性问题的处理才凸显出来。例如，很难想像如雷纳·班纳姆与彼得·柯林斯两位更相反的作者了。班纳姆是位自称的平民主义者，他赞成一种高技术、超现实性，并视其如立即可以接近广大公众者——一个争辩的趋向，在他的博士论文《第一机械时代的理论与设计》（1960 年）中已明显表明——而柯林斯却是一位后启蒙理性主义者，他确信惟一的出路在于追求一种技术进步的建筑，但基本上不过是正直交的、规范的建筑，就像在 1940 年代和 1950 年代由佩雷和密斯学派曾发展的那种建筑（具体指如丹尼斯·霍尼格的作品，另外如 SOM 的）。他们二位分别生于 1920 年和 1922 年，有讽刺意味的是：他们竟然最终在思想上如此对立，而在建筑上却对其各自的英雄人物却又如此态度一致，班纳姆拥护 R·B·富勒的网格球顶式空透结构，柯林斯同等关注其 20 世纪的理性主义典范：佩雷和密斯。两位评论家对于阿尔瓦·阿尔托处理建筑的多样性都未表示过任何敬意，这是值得注意的。他的名字都没被二位提到过。因此，除去混合型建筑以外，班纳姆选择了轻量的、空灵的、前所未有的形式；而柯林斯喜欢重型的、由钢筋混凝土、钢和玻璃标准建筑方式的变种。然而既非建筑师，也非鼓吹者们从未曾得以质疑发明一种现代的民间风格，大概只有密斯，以其"几近于无"的想法最接近于富勒的工效学新奇与佩雷在作品中体现的崇拜平凡两者之间的中介。至于那些与"新派"对立的典范，一般皆将建筑植根于结构秩序，虽然有人喜欢四面体几何形，也有人选择正交直线形。回顾一个世纪，并看到当代建筑评论演变中的柯林斯的进步作用，我们正好问问自己，这种差异不就是在哥特式与古典之间的古老对立么，它是本书用许多方面加以解释的西方并没解决的困难的建筑遗产。

肯尼斯·弗兰姆普敦

哥伦比亚大学威尔讲座建筑教授

1997 年 9 月

英文版第二版出版说明[1]

彼得·柯林斯，本世纪最重要的建筑历史学家之一，是将建筑历史与理论联系起来的早期开拓者。早在1958年12月，“PC”（这是柯林斯的同事们对他的昵称）给他的第一本书《混凝土》的出版商费伯与费伯出版公司的信中说，他已经“有意写一本新型的现代建筑史”。《现代建筑设计思想的演变》的底稿，曾被他形容为“基本上一部思想史”，完成于1963年8月。1965年5月由费伯与费伯出版公司在欧洲出版以及由麦吉尔大学出版社在北美出版。

在1969年，《现代建筑设计思想的演变》由建筑史学会（英国）颁发了著名的希区柯克奖，而且不出所料，由于该书基于柯林斯在麦吉尔大学广受欢迎的建筑史课程，很快变成了一部成功的教科书，尤其是在北美。1967年它开始以丛书形式出版了日文译本，1970年出版了西班牙文译本，意大利文本出版于1973年。同时作为亲法国人士的柯林斯也寻找过合适的法文出版商。

很难满足的柯林斯，却非常满意并且珍重与他长期合作的总部在伦敦的费伯与费伯出版公司——这显然是令其中意的正规传统英国公司。柯林斯虽然在1962年成为加拿大公民，但实际上他1920年生在英国的利兹，根在不列颠。早在1962年，在他写给费伯与费伯出版公司的自传中，柯林斯写到自己9岁时，在坎特伯雷主教堂度过了一个下午，就决心当一名建筑师。他受教育在利兹艺术学院（1936年至1939年以及1946年至1948年）和曼彻斯特大学（1952年至1955年）。他的学习因在军队服役而中断7年，

---

① 我非常感谢麦吉尔－皇后大学出版社的奥雷尔·帕里西安先生，由于他对《现代建筑设计思想的演变》的出版史的全面研究工作。柯林斯的个人文字，包括通信、讲稿和研究笔记，以及明信片是麦吉尔大学布莱卡德－劳特曼图书馆加拿大建筑收藏品的部分。从他的信函，包括这些说明都来自费伯与费伯出版公司的档案。——原注

其间曾在约克郡骑兵团当骑兵（1939 年至 1941 年）、在中东和意大利当情报人员（1941 年至 1944 年）、以及在战时参谋部任上尉（1944 年至 1945 年）。

战后他通过实践继续追求对建筑的兴趣，先是在丹尼斯·雷尼格奥古斯特·佩雷以前的学生和主要助手的弗里堡事务所工作，后来在佩雷－爱德华·兰伯特事务所参加佩雷的港口重建工作。他终生对于钢筋混凝土结构和法国建筑的兴趣似乎始自此时。

对于《现代建筑设计思想的演变》书中如此集中的建筑师视角源于该时期紧张的实践工作。他与加拿大的联系也可以追溯到这时期，由于在巴黎他遇到加拿大人玛格丽特·加德纳·泰勒，并于 1953 年与她结婚。后来 1956 年他们去了美国，柯林斯曾在耶鲁大学讲学（1955 年至 1956 年），其后于 1956 年去了蒙特利尔，他在麦吉尔大学建筑系任教。

柯林斯的注重细节是传奇性的　他是一位非常认真的学者，无疑是原因之一。在一封 1964 年 3 月 1 日的信里，他对于费伯与费伯出版公司"容忍我的小题大作"而表示感谢。柯林斯很清楚自己的怪癖，并经常以自嘲式的幽默来谈它。他的风趣也是传奇性的。比如在 1970 年代初，他创建了挖苦人的"琐事和短命鬼系"，授予自己和一些同事们以崇高称号——柯林斯是"学科间协调员"。其不定期的活动包括从野餐请柬到尖锐讽刺学院官僚主义和大学事务，大概对于他们有时致函的系主任和副校长会造成许多惊恐。例如在 1972 年，他提议在大学提供一项年度奖金给"最短的切题的不以数量取胜的博士论文"。他的学生们深情地忆起他为学期论文所定的高标准，总体上严谨的要求以及他颇不寻常的课堂风格。柯林斯喜欢让同学按字母顺序排座并且要求论文须用最完美的书法手写。他的讲课重点突出，智慧严谨以及叙述详尽。

考虑到他对细节和敏锐观察的兴趣，柯林斯专注于其钟爱书籍出版的每个方面，特别是《现代建筑设计思想的演变》一书，就不足为奇了。例如 1964 年 1 月，在他从出版公司收到样本以后，他要求出版者调整一下该书的开本尺寸，为的是更能吸引建筑师们。他写道："就该书的形象而言，我渴望得到一本能引为自豪的书（因为这可以证明其独特的价值）。"他认为早先出版者所选定的开本尺寸 7.5 英寸 × 10 英寸"特别没有吸引力"，并指

出可供选择的大方的尺寸应该像《鹈鹕艺术与建筑史丛书》那样。他最后同意仅减少开本宽度半英寸同时保持原来的页边。

在1964年2月，他致出版者的另一封信中，担心33行长单位，“当用11点型时是超长的行长，感觉上读起来会疲倦。”能否请他们减少到30行长单位？费伯与费伯出版公司则以异常的宽容和耐心，始终满足了他们这位苛求的作者。

在《现代建筑设计思想的演变》一书初版以后好长时间，字体的易读性是柯林斯始终关心的问题。费伯与费伯出版公司对此也是谅解的，在1970年决定用更大号字体重印《现代建筑设计思想的演变》的平装本。柯林斯欢迎这个决定，说“我的某些学生曾借口眼睛疲劳，而难以掌握课文中的复杂费解之处：今后我将能够比较公平地区分，何者是懒于用脑与哪些人真是视力欠佳。”

柯林斯对书籍设计的关怀也包括插图和封面。他原来在手稿里没有插图，但费伯与费伯出版公司说服了他，如果有插图会更好销售，并于1963年5月建议增至32页图版。柯林斯很快同意，并希望这些图版能够安排成四页一组，平均分配在全书中。8月他要求有一组维多利亚彩饰的插图可否印成彩版。费伯与费伯出版公司同意将插图成组分配，而由于会增加成本，他们婉拒了印制彩版。

柯林斯与其出版者的通信，表明该书的插图（其数量、安排和与正文的关系）对他变得日益重要。在8月的晚些时候，当他完成了底稿后，就关于插图问题他写信给费伯与费伯出版公司，信中说：“经过仔细研究该书结构，显然我必须酌增为10组”四页插图、而非原来建议的8组，并且他正忙于搜集照片。在2月的一封信里表明一旦照片集中后，他“为每页插图和说明草拟一种可能的安排”。在1964年5月，他看到校样已印好后，又对安排插图改变了主意，说道：“比起更能紧密联系本文来，这种安排不太令人满意。”他提出一项精确的目次，每组插图应该出现在何处，记住它们必须在识别标记的中心处插入。他的出版商又一次满足了他，并如他所指示，该书的72幅插图分配在40页铜版纸中。

1966年，当英国和加拿大的出版商开始计划出平装本的时候，柯林斯搜集了一组精简的插图。他当然在该书的设计上是个活跃人物。在该年7月，关于插图他给了费伯与费伯出版公司一

份“供选择的建议”。他解释说：“你们将看到我已选定那些面对阻碍会有对照意义的图片。”

为出平装本、书的尺寸也从 7 英寸 × 10 英寸减为 6 英寸 × 9 英寸，并将原 72 幅图减少成 16 幅，制作在非铜版纸上集中放于书前。考虑到柯林斯注意细节，回想起来特别奇怪的是：费伯与费伯出版公司竟然忽略了修改图版的索引，结果直到现在，《现代建筑设计思想的演变》一书的平装本中，所有图版编号和说明都是不正确的。本版恢复了该书原尺寸，以及图版编号和位置。

为该书原来的封面，柯林斯曾设想一幅照片“属于伦敦的某一部分，其中某些时代的建筑物并列，有战后的建筑物和 19 世纪的建筑物相邻而处”。柯林斯最终提议使用“刊在《建筑评论》1963 年 7 月号上的，从干草市场的新西兰住宅三层平台上所摄照片的一部分”，推荐该照片的主题是“通过 20 世纪建筑看 19 世纪建筑”。1966 年，他要求用剪裁过的同一照片，作为即将出版的平装本封面，但要求本身印刷“更少些暗色”。

柯林斯曾对于蓝底黑字的费伯与费伯出版公司原封面设计特别不满意；1966 年他形容其难以辨认，像是“灾难”。“黑色标题印在深蓝色底子上，5 英尺以外就根本看不清”。他要求费伯与费伯出版公司将有关他选择照片的说明印在平装本封面内，也被忽略了。麦吉尔－王后出版社才得以将柯林斯选定的照片放在新设计的封面上，并第一次附有他的说明词。

除此以外，深入了解一下《现代建筑设计思想的演变》的出版，柯林斯在信函中清楚表明他将该书视为对其他史学家的评论。在 1958 年 12 月初给费伯与费伯出版公司的建议里，他对于S·吉迪恩的《空间、时间与建筑》和 H·R·希契科克的《建筑：19 世纪和 20 世纪》两书，提出过一次相当长的分析。一般来说，柯林斯不同意吉迪恩和希契科克的艺术史家观点，而且明确表示他认为：当务之急是从建筑专业视角来写的现代建筑史：

“在对此问题很多考虑以后，我变得越来越明确的是：1750 年之后建筑的发展只能具体解释为是理念的结果。现代建筑基本上是一种符合职业道德的艺术，所以它只能历史地理解在设计建筑物之人的理想眼光中。不过许多现代艺术批评家，可能不喜欢将自己陷入主观的定性评估中，而宁可利用形状识别的方法而作年代上的分类。建筑史家必须认识到实际上，好与坏、正确与错

误、美与丑，曾经引导所有正经的建筑师们使用某种形式而不是其他形式，并且只有参照建筑师本人的标准和公正，其建筑物才能分类和评论。"

第三位艺术史家，尼古拉斯·佩夫斯纳，曾与本书有过密切的和令人困惑的关系。在柯林斯最初致函费伯与费伯出版公司以后不久，佩夫斯纳访问了蒙特利尔并显然与柯林斯讨论过该出版计划。在他回伦敦给柯林斯的一封信里，佩夫斯纳表明他已致函费伯与费伯出版公司表示支持该书出版。然而就在同一时期，柯林斯写信给出版者，令人惊奇地抽回了写该书的建议"与不久前在蒙特利尔的佩夫斯纳就此事讨论以后"。

佩夫斯纳与《现代建筑设计思想的演变》一书的模棱两可的关系，在该书出版后仍在继续。在出书三周后，他就为曼彻斯特卫报评论了这本书。一方面，他赞扬该书由于："充满有趣的和几乎完全未知的素材，明智地搜集并提供出来"，他的结论却是发现"论点……却非如此令人信服"。①

佩夫斯纳似乎私下也向柯林斯指出过一些错误。当平装版正准备时，柯林斯特别要求出版者将第 89 页*上的"路德维希二世"改为"路德维希一世"，"一个小错，承佩夫斯纳博士提请我注意。"在一张引起兴趣的给自己没注日期的便条上，标题是"现代建筑设计思想的演变：将来修改"中，其中 6 点的第 1 点就是"佩夫斯纳的确实错误"，使人想到将巴伐利亚的国王搞错并非惟一的问题。②

柯林斯从未放弃修订《现代建筑设计思想的演变》一书，虽然早在 1969 年 10 月，他就曾表示过扩充该书的兴趣。（总担心该书会取代他作为一位讲课者的效用，柯林斯不断修订他的讲课，这可能使他对该书已有新的想法。）他对《现代建筑设计思想的演变》修订版的希望从未减退。就在他逝世前一年，他苦恼于在不知情之下，该书 1997 年在欧洲已绝版了，他写信给阿瑟·德雷

① 这出版特别有意思，因为柯林斯曾一度是曼彻斯特卫报的建筑通讯员。见尼古拉·希区柯克的《建筑师论建筑》，载《曼彻斯特卫报周刊》第 10 期（1965 年 6 月 3 日）。——原注

② 其他编号的点是：(2) 详尽讨论"革命的"，(3) 绘画的影响，(4) 装饰艺术，(5) 增加机械的比拟，(6) 重写比拟于生物并增加比拟于音乐。——原注

* 指英文版第二版的页码，中文版本书为第 81 页。——编者注

克斯勒，询问美国著名的博物馆馆长，能否找到另外出版者来出一部插图本。毕竟这是他的一部杰作。另一个大遗憾是尽管他经常努力和几次接近成功，而长久寻求的法文版却从未实现。但愿这部在开本尺寸上、插图的数量和分配上，以及选定封面照片和说明上都接近柯林斯原意的版本，在建筑史的重要出版方面，将会带来重新的关注。

安玛丽·亚当斯
麦吉尔大学建筑系
1998 年 2 月

中文版第二版译者的话

1. 此书再版时（1998年）作者柯林斯先生（1920－1981年）已去世多年，此书属遗著再版，所以内容没有改动。

2. 本书中文第一版前有两页“译者的话”，我觉得内容还可以再用，故仍附于译文前。

3. 原书再版时，肯尼斯·弗兰姆普敦先生写了“第二版序”，内容是对本书的权威评论。它不仅充分肯定了本书的价值，而且提出了不足之处，还提出来发人深思的一些问题。现将其全文译出，希望再版时放在书前，它会对读者有很多帮助。

4. 本书中文第一版中的许多插图（共95幅），是中国建筑工业出版社原编辑彭华亮和陶宗震提出来的，当时（1980年代）我觉得很有必要，所以从几本书中翻拍了一些照片附在书中。现在似乎这种作法已不妥当。虽然原书图片不多，但近年来许多图片已甚普及，情况已有变化了，还是用原书插图较好。

英若聪

2003年1月6日

英文版第一版序

过去200年间，建筑设计思想的变化很大，而且是各式各样的，并且有时是不足取的。建筑旧的公认基础实际上已经消失，建筑师们总是成为某些似乎堪当他们指导观念的受害者。有几分艺术家性质的建筑师们，对这些变化比一般人更为敏感，这是可以料到的，而且他们也许真比别人更需要这种刺激。例如，就拿铁道或者船舶的设计来说，不管是否也存在设计思想的演变，这些思想肯定不会像对建筑那样有影响；因为这里显而易见的决定因素是科学的和技术的考虑，并且其发展的可能方向也是受限制的。

因为建筑多少是一种艺术，它牵扯到感觉问题，所以建筑师和业主双方都会为建筑外表所体现的设计思想所激动，这似乎是不可避免的；而这样或那样的设计思想又在不断地出现和改变。虽说外国的观点一定会对建筑理论不时地起作用，这也是不可避免的，但过去两个世纪里的现象则显然非比寻常。这期间不仅接受了如此大量的外国的观点，而且接受得如此认真。这些变化着的设计思想，由于激烈和五花八门，甚至就是当它们合并与互相派生的时候，也导致建筑走了一段曲折的路程。

重要的问题是：当这种目标被用以反对既定的建筑习惯时，它们不会那么偏离建筑正轨，而更多地是使建筑增加了情趣。因而，当我们进入20世纪下半叶之际，现在曲折似乎变得较少了，我们体会到一个新的坚定的看法，它预示着现代建筑盛期的开始。正是这个新的发展，才赋予过去200年间的建筑观念以意想不到的关联和意义，并使本书应运而生和备受欢迎。

约翰·布兰德

中文版第一版前言

我是教师，算不上理论家，只是近来国际文化交往比过去受到了更广泛的重视，青年建筑师和教师、学生们面临着众说纷纭的外来理论的冲击——符号学、三论（信息论、控制论、系统论）……建筑中的象征主义以及后现代主义等等 一方面为他们的没有成见、思想奔放而高兴，另一方面却又担心那些不难觉察的人云亦云、见异思迁的迹象，把最旺盛时期的精力消耗在无谓的激动中．国外的这些观点不是三言两语所能道破，涉及到现代哲学、美学、心理学、文艺理论、社会学、人类学等，当然还有现代科学技术、电脑、数学模型等等各种领域。但也并非人世间的“纯金”或天外飞来的“陨石”．尽管和我国当前的情况有着时间空间上的实际差别，在它们里面仍确有值得借鉴的地方．青年们追求知识迫不及待的热情时时在我身边鞭策着！这套《建筑理论译丛》就在同道们的支持下、中国建筑工业出版社主其事，对手头资料做了一些粗糙的初步挑选十二本，约定译者，准备问世．想弥补眼下外文水平较差原著又少见的缺陷，增添一些可以认真读的书。以后还可选定一批陆续出版。现在最早译成的两部：“彼得·柯林斯：《现代建筑设计思想的演变》，尼古拉斯·佩夫斯纳：《现代设计的先驱者》”就要发行了．作为多年的教师，我还想说几句话。

理论最忌僵化，这种教训已使我们付出了惨重的代价。想来这一代青年，经过暴风雨的荡涤，已有切身的体验。对这些外来的说道应该会是清醒的，也不致故弄玄虚以自高身价．

再者，关于建筑各种理论的评价，往往只称为有所启发（来自正反两方面的），不常说依据、遵循或指导原则等等．希望这套丛书能起一点这样的作用——启发。让我们来开拓耕耘自己的园地吧！

译文尽可能保存原意，不添不删，免得文责不清。译者一般

只作解释性说明，评论批判文章则可另行发表。这也是想更多地引起独立思考的意思

汪　坦

1986年6月

中文版第一版译者的话

《现代建筑设计思想的演变》一书的作者说：虽然已有不少关于现代建筑历史的著作，但主要论述的都是现代建筑外观上的源流和变化，而忽略了建筑思想的发展这一重要的方面。本书则是一本专论现代建筑思想变迁的专著，其中拟将建筑师们曾经追求的各种设计思想表达出来。的确，为了理解和借鉴近代西方建筑的复杂经验，我们必须深入到建筑设计思想的变化方面，否则就会陷入表面化和简单化。而且只有从建筑思想的变化中，才能发现事物之间更深刻的联系。譬如作者就曾论证：某些现代文学的观念——如肯定“丑”的艺术价值、强调“真”的重要意义以及轻视公众的意见等等，都曾对现代建筑设计思想产生了不小的影响。而这些却是从对建筑形式的分析中，经常忽略的。本书对于现代建筑思想的发展和形成的过程，作了深入的探讨，它已经成为研究现代建筑的一本必读的重要著作了。

这本书在写作上也颇具特色。首先就是书中的具体资料很丰富，这使它与泛泛而论的理论书不同。这表明作者在搜集原始资料和具体事实方面下了不少功夫，这也是进行分析、判断的必要基础。正如作者所说：对于许多19世纪时的设计思想，只有还其本来面目，才能使读者自己加以判断，从而得出自己的结论。例如：在述及哥特式复古主义出现的动机方面，作者就列举出浪漫主义的、民族主义的、理性主义的、教会建筑艺术和社会改革的种种理想，去充分说明这一历史现象的复杂性，从而避免了由于缺乏资料而主观臆断。此外作者又很注意利用充分的材料来说明某些概念的历史变迁，如伏尔泰对“历史”概念转变的重要影响，或“风格”概念的逐步演变等等，这些有时似乎过于详细，但都有助于我们了解现代建筑观念的形成。

由于本书是在现代建筑已被普遍接受以后写成的，所以在回顾现代建筑发展的历史时，作者的分析是比较客观和全面的。例

如作者并不是将"复古主义"看为一无是处的"不幸插曲"，而是指出这种现象出现的种种客观条件与必然性。他指出："许多看上去是复古主义的建筑物，其实是将理性主义者的设计思想付诸实现的真正尝试。"而19世纪的理性主义正是促使现代建筑出现的最大推动力。又如在形形色色的复古主义中，作者特别提出来"文艺复兴式复古"，并说明它是19世纪所有复古主义中最重要的和最流行的，因为它具有灵活性和适应性，也确实创造出不少与时代比较和谐的建筑物。

作为一本专论建筑思想的史书，作者自然充分肯定了建筑思想对创作的重要影响，但他也一再讲明：建筑的发展主要受到客观物质生产条件的制约。这在他对许多难以理解的情况所作的解释中是很明显的。特别在"需要新建筑"的一章中，作者生动地描写了出现在19世纪中期的要求新建筑的高潮，但是尽管有弗格森等人的大声疾呼，尽管有皮克特等人的天才设想以及许多建筑师的大胆探索，可是结果成效甚微。直到19世纪末，钢和钢筋混凝土框架成为商品化的结构体系以后，才出现了真正的新建筑。"因为实际上，在新结构体系发明之前，一种真正新的、普遍的建筑是不可能站稳的。"这个结论不仅令人信服，而且很有启发性。

另外，读者会发现：作者对许多通行的看法总是抱着分析、批判的态度，并提出自己的见解，但又并非标新立异。例如他对赖特的"有机建筑"的分析，对勒·柯布西耶创作中矛盾的阐述或对包豪斯教学法提出的怀疑等等，都是很有说服力的。尤其是他对一些使现代建筑上带神秘色彩的提法（如吉迪恩提出来的"空间－时间"建筑）给与的批判，更使人有"拨乱反正"之感，这也可以算作本书的另一个特色吧。

作者在20世纪50年代对现代建筑的发展所提出的许多见解，是很有预见性的，并且在今天也还有其积极意义。例如作者赞成一旦建筑与理性结合了，就只有一种前进的可能，那就是建筑与感情的结合。但他也指出："理性主义应该永远是任何正确建筑理论的支柱。"又如作者指出：今后抽象绘画和雕塑可能成为建筑创造力的一种障碍，而且过分强调将抽象绘画和雕塑作为建筑师的造型训练，会导致建筑物脱离其环境。作者在本书结束时强调：所有现代建筑的矛盾着的理想中，最重要的莫过于"创造一

个有人情味的环境”。作者进而希望建筑师努力锤炼其建筑形式以与环境协调，而又不要牺牲任何现代建筑的原则，甚至故意创作些“平凡”的建筑也并不坏，这些见解都是意味深长的。但是作者对现代建筑以后发展的总看法似乎过于乐观了。他不止一次地表示：现代建筑发展到20世纪50年代，已经达到了过去古典主义建筑那样的正统和稳定，以后的进程会比较顺利。但是就在本书出版后不久，就出现了从各方面批判“现代建筑”的思潮，并且产生了“后现代主义”。这恐怕不是作者所预料到的，当然这些新的情况已不属于本书的论述范围了。

此外，原书插图很少，但提到的建筑物很多。为了使国内广大读者更便于阅读，译者应出版社的要求，从有关的书籍中搜集了几十幅图片附在书中，并加注译者字样，以供参考。

英若聪

1986年

致　　谢

首先，我愿意向约翰·布兰德教授、乔纳斯·莱尔曼教授和C·C·贝利教授表示我的谢忱，由于他们对书稿提出过许多改进；还有向我的妻子，她以坚持不懈的热情修改了校样。

其次，我要向财政支持表示谢意，这使我得以完成初步研究工作，给予我支持的有麦吉尔大学、加拿大议会以及英国皇家建筑师协会的亨利·弗洛伦斯建筑书籍奖学基金。

最后，我愿向《建筑评论》、《建筑进展》、《加拿大皇家建筑协会期刊》，以及《加拿大建筑师》的编者们表示感谢，他们同意我重刊在其期刊上已发表过的片断材料。

目 录

英文版第二版序/肯尼斯·弗兰姆普敦 …… vii
英文版第二版出版说明/安玛丽·亚当斯 …… xv
中文版第二版译者的话/英若聪 …… xxi
英文版第一版序/约翰·布兰德 …… xxii
中文版第一版前言/汪坦 …… xxiii
中文版第一版译者的话/英若聪 …… xxv
致 谢 …… xxviii
图版目录 …… xxix

引 言 …… 1

第一篇 浪漫主义 …… 7
第 1 章 革命性的建筑 …… 9
第 2 章 编史工作的影响 …… 17
第 3 章 画境的影响 …… 30

第二篇 复古主义 …… 49
第 4 章 对风格的意识 …… 51
第 5 章 尚古主义与演进 …… 57
第 6 章 罗马式复古 …… 60
第 7 章 希腊式复古 …… 70
第 8 章 文艺复兴式的复古 …… 88
第 9 章 哥特式民族主义 …… 92
第 10 章 哥特教会建筑学与社会改革 …… 98
第 11 章 彩饰法 …… 104
第 12 章 折衷主义 …… 110

第 13 章　需要新建筑 …………………………………… 121

第三篇　功能主义 ………………………………………… 141

第 14 章　比拟于生物 …………………………………… 143

第 15 章　比拟于机械 …………………………………… 153

第 16 章　比拟于烹调 …………………………………… 162

第 17 章　比拟于语言 …………………………………… 168

第四篇　理性主义 ………………………………………… 179

第 18 章　土木和军事工程师的影响 ……………………… 181

第 19 章　理性主义 ……………………………………… 194

第 20 章　新的设计问题 ………………………………… 215

第五篇　相关艺术的影响 ………………………………… 239

第 21 章　文学和评论的影响 …………………………… 241

第 22 章　工业设计的影响 ……………………………… 264

第 23 章　绘画和雕塑的影响 …………………………… 271

第 24 章　新的空间观念 ………………………………… 286

结束语 ……………………………………………………… 296

参考文献说明 ……………………………………………… 302

英汉人名对照表 …………………………………………… 303

图版目录

（以下图版在第 16 与 17 页之间）

1 J·索恩：艺术馆陵墓，达利奇，英国（1811 年）《国家建筑实录》

2 E·L·部雷：牛顿纪念堂方案（1784 年）

3a E·L·部雷：剧院设计（1781 年）

3b V·路易斯：波多尔剧院（1777 年）

4a J·N·L·迪朗：用方格纸的设计法（1802 年）

4b C·N·列杜：某妓院平面图（1804 年）

（以下图版在第 28 与 29 页之间）

5 W·哈夫彭尼：有些中国风味的花园圣堂（1750 年）

6a 赫伯特勋爵和 R·莫里斯：大理石山的霍华德夫人别墅（1721 年）《乡村生活》

6b C·N·列杜：坐落于洛维先内的迪巴里夫人别墅（1771 年）《韦恩·安德鲁斯》

7a F·J·贝朗热：阿尔图瓦·巴格泰勒伯爵府，巴黎（1777 年）《韦恩·安德鲁斯》

7b P·卢梭：萨姆府邸，巴黎（1786 年）

8a 休伯特·罗伯特：王后小村庄，凡尔赛（1783 年）《韦恩·安德鲁斯》

8b 和 8c J·怀亚特：封特希尔大教堂（1795 年）

8d R·卡斯泰尔：位于托斯卡的普林尼别墅园的一部分（1728 年）

（以下图版在第 68 与 69 页之间）

9a F·桑迪：伊克沃思住宅（1796 年）《乡村生活》

9b 佩恩·奈特：唐顿城堡的餐厅，英国（1775 年）《乡村生活》

9c J·冈都因：医学院礼堂，巴黎（1771 年）（参见图版 XXVI）

10a C·坎贝尔：“维特鲁威风格的教堂”（1717 年）

10b T·杰斐逊：弗吉尼亚州大厦（1785 年）《韦恩·安德鲁斯》

11 L·冯克伦茨：雕塑博物馆，慕尼黑（1816 年）

12a 1750 年时伊利索斯神庙的残迹

12b 由斯图尔特和雷维特复原之伊利索斯神庙
(以下图版在第 86 与 87 页之间)
13a A·鲁斯：施拉布兰德公园门房（1841 年）《乡村生活》
13b G·G·斯科特和 D·怀亚特：外国办公楼，伦敦（1861 年）
14 C·巴里：威斯敏斯特宫（1840 年）
15 A·W·N·普金：斯卡瑞斯布里克厅（1837 年）《乡村生活》
16a W·巴特菲尔德：基布尔学院，牛津（1868 年）《乡村生活》
16b G·G·斯科特：圣潘克拉斯旅馆，伦敦（1865 年）《J·马尔赛》
(以下图版在第 192 与 193 页之间)
17 R·佩罗内：纳伊桥，巴黎附近（1768 年）
18 卡尔弗棉纺厂，柯巴尔（1785 年）《埃里克·德马雷》
19 C·巴里：埃尔斯米尔勋爵府（河桥住宅），伦敦（1849 年）
20 L·冯克伦茨：绘画陈列馆，慕尼黑（1826 年）
(以下图版在第 214 与 215 页之间)
21 J·G·苏弗洛：圣热讷维耶沃教堂（万神庙），巴黎（1757 年）
22 H·拉布罗斯特：圣热讷维耶沃图书馆，巴黎（1843 年）
23 E·E·维奥莱特－勒－迪克：《对话录》插图（1863 年）
24 E·E·维奥莱特－勒－迪克：《对话录》插图（1863 年）
(以下图版在第 236 与 237 页之间)
25 V·路易斯：波多尔剧院（1777 年）
26 J·冈都因：医学院，巴黎（1771 年）
27 P·G·勒莫伊内：医学院设计大奖（1775 年）
28 W·K·哈里森等人：联合国会堂，纽约（1950 年）
(以下图版在第 262 与 263 页之间)
29 F·弗内斯：节俭信托大厦，费城（1879 年）《韦恩·安德鲁斯》
30a E·安德烈：休特住宅，南锡，法国（1903 年）《韦恩·安德鲁斯》
30b J·霍夫曼：斯托克莱特住宅，布鲁塞尔（1905 年）《韦恩·安德鲁斯》
31 M·布鲁尔：钟楼，圣约翰修道院，大学城（1953 年）
32a F·L·赖特：装饰细部，孔利住宅，里弗赛德（1907 年）
32b T·范多斯伯格：住宅设计（1922 年）
(以下图版在第 284 与 285 页之间)
33a 客厅，戴弗罗旅馆，旺多姆广场，巴黎（1750 年）
33b L·I·康：艺术馆，耶鲁大学（1954 年）
34a F·L·赖特：统一会堂，橡树园（1904 年）

34b F·L·赖特：流水别墅，熊跑溪，宾夕法尼亚（1936年）《布鲁斯·安德森》
35a R·M·亨特：一室户公寓，纽约（1856年）《韦恩·安德鲁斯》
35b 勒·柯布西耶：居住单位，马赛（1946年）
36a N·加伯：玻璃喷泉模型《耶鲁大学艺术馆藏品》
36b W·K·哈里森等人：联合国秘书处，纽约（1950年）
(以下图版在第300与301页之间)
37a G·豪和W·莱斯卡兹：P.S.F.S.大厦，费城（1932年）
37b A·L·维斯宁和V·维斯宁：工人宫设计（1923年）
38a E·罗杰斯等人：维拉斯卡大厦，米兰（1957年）《简·罗恩》
38b G·P·谢丹内：办公楼，罗密尔路，巴黎（1903年）
39 A·佩雷：雷努阿尔街51－55号，巴黎（1928年）
40 SOM事务所：汉考克大厦，旧金山（1958年）《莫利·贝尔》

引　　言

现代建筑历史的界限，正如其他任何现代历史的界限一样，难以令人满意地确定。因为在历史上“现代”的含义，每个时期皆有不同的概念。因而在17世纪，早期文艺复兴的建筑师们，就曾被称为“现代的”以区别于古代建筑师。今天，现代建筑通常被认为是20世纪特有的那种建筑类型，但是所有近代的有关作者全认为它的渊源要早得多，尽管他们也未必同意那个时候作就为现代建筑的起点。有些权威人士（如尼古拉·佩夫斯纳）满足于将现代建筑追溯到19世纪60年代中威廉·莫里斯的作品。而其他人（诸如亨利－拉塞尔·希契科克、西格弗雷德·吉迪恩、文森特·斯卡利、汉斯·塞德迈、列奥纳多·本尼沃罗）则追溯到更早一个世纪。当然，很容易证明：没有任何建筑形式或材料是仅限于它们最流行的时期以内的；这是指在它出现以前的时期没有任何先例而言。可能有人主张现代混凝土是古罗马人发明的，如果他愿意不顾事实上在科特罗进行研究之前，这种材料本身曾被忽略了1500年之久。就在他进行研究的同时，18世纪中叶发生了激烈的变化，这是难以否认的。这些变化如此深刻地改变了后来的建筑理论，致使建筑师们的思想较之过去也迥然不同了。

从1750年起，建筑师们就被许许多多的想法所推动，而这些想法在过去对形成他们的设计思想方面，作用甚微或毫无影响。这些新的想法，并非循序渐进，简单地一个接替一个；而是在以后整个两世纪中，它们用不同的组合与不同的表现，总在不断地出现。18世纪晚期的建筑师们爱好历史的暗示、为比拟辩护、不对称的造景、畸形的细部、东方的原型和形象化的手法等等，这些不仅只是将他们与前个世纪的传统截然分开，而且使他们与今

日的建筑师紧密相连。并且正是这点，赋予了1750年至1950年这个时期以统一性，从而允许我们将它作为单一的建筑时期来处理。

在这两个世纪里建筑外观上出现的变化，已经由亨利－拉塞尔·希契科克充分地分析过了，正像西格弗雷德·吉迪恩充分地分析过当代建筑的源流一样，而且由于这两位的著作已经成为标准的课本（它们最后虽然可以再增添证据加以发挥，但它们将永远是这方面的权威之作），要是提出来还有第三个方面的探讨，能有助于充分了解这个时代，看起来似乎有些狂妄。但是，刚提到这类著作不可避免地具有一种固有的局限性；它们主要关心的是形式的演化，而不是产生这些形式的思想变化。这就倾向于低估建筑设计中最重要的因素之一，即动机；它支配一位建筑师的作品的性格。

菲利普·约翰逊在评论雷纳·班纳姆的《第一机械时代的理论与设计》一书时写道："形式会产生出更多形式，而观念几乎对它们没有影响。"但是，形式并非以机械的进展方式产生出更多的形式。恰恰是选择何种形式最为合适的那种观念，创造了一个特定时代的建筑。建筑史家们将建筑作为最终产品来强调其意义，这是完全正确的。他们主要考虑建筑本身外观如何，怎样建造的以及满足其目的之效果如何。但是创造这些建筑物的建筑师们，却不得不同样去考虑到更富于哲理的问题：诸如为什么任何人必须选定这一种形式、材料或体系，而不是其他的。一位建筑师完成他的作品，并不单纯靠合理化程序，像一位科学家那样，或是通过时代精神的作用。他也不是靠无拘无束的直觉来完成的，像一位音乐家或画家那样。他直觉地想到形式，而后理性地试着去判断它们。这我们可以称为他的建筑理论所支配的一个辩证过程，它只能从哲学上和伦理学上去研究。

因而，他所需要的历史类型，正如一个世纪前塞扎·戴利所谓的"建筑的哲学史"。这种历史将试图"不通过评论系列建成的作品，和18世纪末以来引起的技术改进，而是开始突出这个时期在建筑思想和建筑情感中接踵而至的进展和革命。结果是给建筑师的心中造成了如此众多的踌躇与学说上的疑点，致使对建筑物的有效评论事实上变成不可能了，因为没有艺术家、评论家和一般公众彼此都能接受的明确原则"。

“不是为了要知道人们作过什么，而是理解他们想过什么，这才是历史学家工作的适当定义”，这是R·G·科林伍德在他的《历史的观念》一书中说过的话，本书同样也想成为一本有关建筑的思想史，而不是建筑本身的历史。它涉及到的观念比涉及到的建筑物更多，它的意图是将现代时期开始以来，建筑师们曾经刻意追求着的想法传达出来，而不是在风格上分析他们建造的全部建筑物。总之，这些建筑物现在已经多到难以用考古学的方法加以分类了。本书与许多特意献给现代建筑的，比较正统的史书不同，它们不包括那些被认为现在已不时兴的19世纪的设计思想。与此相反，本书要求读者自己去判断：哪些现代观念是正确的，以及19世纪理论的哪些方面曾被无理地否定或判了罪。这样一来，就是试图从真正的“折衷主义”的精神中引申出一种建筑哲学来。在1755年，狄德罗写道：“一个折衷主义者是哲学家，他蔑视偏见、传统、资历、举世公认、权威，以及压制群众意见的任何东西；他敢于独立思考，返回到最清晰的一般原理，检验之，研讨之；并且除了那些通过自己的经验和理性证实的东西以外，一概不予接受。他于是从排除对人的考虑和无偏见地分析过的全部哲学之中，形成了他自己的、他本人特有的一种哲学。”

第一篇

浪漫主义

第 1 章 革命性的建筑

19 世纪中叶，关于建筑发展性质的一般看法，也许最好从《建筑的进程与趋向》一书中摘引一段来概括。这本书是一位利物浦的建筑师塞缪尔·哈金斯写的，出版于 1863 年。在题为“未来风格”的一章里，他写道：“我看风格的兴起和变化的全部历史，事事都在表明追求一种新风格的傻念头。我们对其本源稍有了解的每一种风格，都不是由意志的行动而产生的，也不是由某些人发明出一种新风格；而是自发的，来自环境的，由某些伟大的政治、智力或宗教革命所导致的。”

可是，也有一些情绪更激进的建筑师，从过去这些同样的教训中，正好得到相反的推论。他们同意伟大的智力和政治革命确实是出现过的；他们也同意诸如百科全书派那样的智力革命工作或者像美国和法国的政治革命，正是在建筑中必然出现伟大变革的充分原因。但是，据他们说：这些变革，正如出现在思想、政治和手工艺方面的变革一样，都不是天然力量的自发结果，而是由个别人物的意志所造成的。

18 世纪末的建筑，有四位建筑师的工作是卓越的：他们是约翰·索恩、E·L·部雷，C·N·勒杜、J·N·L·迪朗。他们的态度是明显革命的而非渐进的，他们的目标不是在环境变化的情况下，以引用和重新解释旧的原则来保存传统；他们自己重新加以评价的正是这些原则。他们没有大量的追随者，他们的原则也没有长期被系统地继续实行，实际上表现他们理想的那些建筑样式不久就被放弃了，并且在以后百年内也从未再度流行。但是，这些建筑师理应被尊为现代建筑的先驱者；因为当复古主义的巨大鸿沟将他们的建筑与勒·柯布西耶和包豪斯的建筑隔开的时期之中，简直

可以说是没有前例的，并且他们的建筑的确是一个新时代的建筑。

在研究这些人所宣扬的新思想之前，还是就他们反对的那些"传统原则"的含义是什么，作出一些结论更好些。例如，假使我们来看看最传统的良好建筑的定义——即维特鲁威的实用、坚固、美观。那么很清楚，这三个基本要素之中，哪一个也从来不能完全丢弃；因为显然，优良的规划、强固的结构和好看的外观永远不能用别的东西去代替。因此，革命性的建筑结果只能基于这三点以外的、增加的概念之上；或是给其中一方面或两方面以特别强调而牺牲第三方面，或是基于对建筑美观想法的含义的变化上。正如终将表明的那样，给维特鲁威三要素增加的惟一概念是下面的想法：即"空间"是一个积极的建筑性质，比起形成它的结构来，至少具有同样多的建筑上的重要性。其他的特别是19世纪中叶和20世纪初的革命性理论，则或是基于对坚固概念的特别强调（凭着尊重结构的真实表现，有时导致努力为表现而表现的夸张结构技巧）；或是基于对实用的概念特别强调（凭着将建筑平面视为头等重要，并将方案的"功能上的"表现作为优秀建筑设计的主要准则）。但是，大量的革命立论乃是基于给建筑美观的概念以新的解释，由于这些理论在我们所论述的时期的开始特别盛行，所以开头的几章将主要涉及它们。

首先要论述的是索恩的观念。因为虽然他直至1753年才出生（他比勒杜和部雷分别小17岁和25岁），但他曾使用的某些美学手法，在18世纪最初就已经出现于英国约翰·范布勒和尼古拉斯·霍克斯穆尔的作品中了。这两位建筑师（他们是合作者），哪一位也不能被形容为现代的，因为他们一般地受雇于晚期斯图亚特王朝和早期乔治王朝的贵族代表人物，而且两人在设计上所用的建筑语言颇近于当时欧洲所谓的"巴洛克"。然而，可能因为他们两人全没受过正规训练，两人又全是英国人，还可能因为范布勒主要是位作家而不是建筑师；他们的设计多少有些离经叛道的风味，而这正是新时代的许多建筑物的特征。

首先，在他们的作品中，发现一种或可称为折衷主义的特点，但把它说成是"满不在乎主义"则更恰当得多。那就是说：他们随心所欲地把建筑物设计成古典的或哥特式的，而不考虑这里面有什么原则问题。其次，我们发现（特别是在霍克斯穆尔的作品里）有着约翰·萨默森曾称之为"对考古学的病态激情"。第

二，我们发现一种对雕刻和绘画效果的刻意追求，这是索恩特别赞赏的一种技巧，他断言范布勒的创造性在英国是没人能比的，还说："年轻的建筑师，通过研究其作品的绘画效果，将学会避免劣等艺术家的沉闷单调，并导致独立思考和获得自己的趣味。"最后，我们在霍克斯穆尔和范布勒的作品中发现，他们都有一种爱好，就是用颠倒古典题材的正常结构关系的方法，或混合古典部件成为奇怪的组合的方法，以得到新颖的构图。这些手法，在某种程度上相当于16世纪建筑中有时所谓的"手法主义"，但这里讲的更要彻底得多，实际上他们创作出了一种雕塑形的新建筑词汇。

索恩接受了许多范布勒和霍克斯穆尔的概念，正如他接受了许多他们的构图技巧。他设计教堂，并不在乎是哥特式的或是古典的"风格"。他对考古学的兴趣，使得他将英格兰银行的一部分设计得像蒂沃利的韦斯塔神庙，以及将自己的住宅盖得像一座大博物馆。他认为一座建筑物只有符合下面这点才是美丽的，那就是它形成了"无论从什么角度去看，都是一个完全的整体，像一组雕刻群"。此外，他的设计也同样表现出在部雷、勒杜及其追随者们当时作品中发现的两个特点：即对空墙壁和死窗户的一种忧郁的偏爱，和对石棺同样忧郁的、荒诞的偏爱，后者形成他在一些山花上的灵感，如英格兰银行上的。

但是，我们将看出来，虽然索恩的设计思想肯定不是古典的，在这方面他与我们经常联想到的古典主义者，如伊尼戈·琼斯或弗朗索瓦·芒萨尔是极为不同的；但他的设计思想仅仅在消极的意义上说是革命的，因为他虽然拒绝照规矩去使用古代的建筑部件，可他并没有用任何积极的原则去取而代之。不过，就在他的反常之中具有着一种现代性；我们可比较一下乔治·戈德温在1855年对索恩的评价，与一百年以后约翰·萨默森对勒·柯布西耶的评价，就能看出这点来。戈德温写道："索恩拥护新奇为主的学说，他的细部是以非常简单的方法创作的，它们通常在于颠倒常规。"萨默森评论勒·柯布西耶的时候写道："对他来说，对一个问题的明显的解决办法，不管多么可爱，也不可能就是恰当的解决办法。勒·柯布西耶搞的建筑物，乃是一堆建筑项目的无情肢体，而将其重新组建时，就总会不断地出现意外的效果。"我们由此可见，尽管形式不同，运用的技巧是完全一样的。

在勒·柯布西耶与部雷或勒杜的作品之间，也可以作类似的对比，这方面埃米尔·考夫曼曾作过相当详细的论述。这方面的例证极多，因为不仅他们创造的形式彼此非常接近，而且从文献资料也可以证实他们学说的一致。例如，在《走向新建筑》（1927年）一书中，勒·柯布西耶慎重地给建筑下的定义，就没有用维特鲁威的说法（即良好的布局，坚固的结构和好看的外观），而是用明和暗的雕塑效果这样的措词。他写道："建筑是对在光线照射下的体量的巧妙、正确和卓越的处理。我们的眼睛是为在光照下看到形象而生的。因而，由光照而更充分显示出来的立方体、圆锥体、球体、圆柱或金字塔形是伟大的基本形象。它们不仅是美丽的形象，而且是最美丽的形象。"现在看来，这简直是对部雷的建筑定义的一个精确解释，虽然并不是有意的。部雷的定义在他于18世纪末所写的手稿里，在1953年以前尚未全文公布过。部雷问道："难道我将像维特鲁威那样，将建筑解释为房屋的艺术？不！因为那将混淆起因与效果。建筑效果的起因是光。"他接着宣称建筑艺术的首要原则，就是要看出匀称的立体形象来，诸如立方体、金字塔形和最重要的球形；在他看来，球形是可能设计出来的惟一的完美的建筑形状。

可能部雷的一些美学观念，来自当时像坎姆斯勋爵那样的哲学家，后者在他的《批判的要素》（1762年）中，将球形说成是最可爱的形象，因为它显示出极端的多样性寓于最大的一致性之中。同时他还赞颂简洁，因为"它能造成对心灵单一的和更有力的一击，因为振奋的心灵不愿为细致的装饰而扫兴"。但是部雷仍然阐述了一种真正革命的建筑美学，因为他以轻视古代建筑大师而自豪，他企图代之以研究自然的方法，将思想驰骋于他认为"尚属开端"的艺术之中。他不屑于将他的想像受限于能否建成或使用方便，因而他的某些大球形的设计方案，如他的牛顿纪念堂或完全不能实现的歌剧院，不仅对实用考虑很少，而且依据当时的技术或材料是建造不起来的。

勒杜是部雷的门徒。他和乃师一样，也利用了立方体和球形体量的戏剧性效果。也表现出喜欢用实墙壁而不喜欢传统窗户的排列。这种样式是近些年来现代建筑的特点，这个问题甚至使弗兰克·劳埃德·赖特也议论说："我经常总羡慕一种我可能摘出来的美丽建筑，只要假定上面不需要开窗户。"勒杜也表现出对于

J·F·布隆代尔称之为“男性的朴素”的爱好。这想法可能是勒杜在阿普街建筑学校上学时直接从布隆代尔那里学到的。

勒杜的最革命的设计可以在他的一部著作里找到，这书题为《考虑到艺术、习惯和立法的建筑》（1804年）。其中打算用一系列的设计方案组成一座理想城市，包括各种类型的乌托邦式的建筑物，以及各式各样献给抽象道德的庙堂（如表现献身于道德价值尊严的联合教会，还有一座协和堂）。此外还有更为实用的建筑物，诸如妓院、学校、工厂、公寓和公共浴室。从检查这些“理想的”作品，就能明显地看出：他对现代建筑最主要的贡献就是他的建筑多少具有象征性的这个概念。对他来说，一座大厦的平面并不是从功能而来的某种结果，而是运用概念在设计中有意识地表现它的功能。例如，他设计的妓院平面图，与其说是功能的，不如说是对男性生殖器崇拜。在那个时代，这种技巧通称“会说话的建筑”，只是在近代当它重新有影响之后，才得名为表现主义。正如我们从下面的一些作品中可以见到的：埃里克·门德尔松的许多设计方案，维尔乔·雷维尔设计的并已建成的多伦多市政厅，以及埃罗·沙里宁在纽约肯尼迪国际机场的T.W.A.航站楼。

四位革命建筑师的最后一位，J·N·L·迪朗也受到过部雷的影响，因为他曾在部雷的事务所工作过。但是，他的学说与部雷的显然不同；由于他是佩罗内（法兰西土木工程学校校长）的学生，并且肯定正是佩罗内曾帮助他获得新成立的综合工科学校中建筑教授的席位的。他也把圆形看成是理想的平面形状，与部雷相似，但理由则完全不同。确实，对这两个人作品的比较，最好地证明了研究现代建筑的历史依据观念而不依据建筑形式的好处。部雷和迪朗全喜欢圆形平面。但就部雷而言，是因为它能在外表创造出一种完美的雕塑性的型式；而迪朗喜欢它，却是因为它更经济，对一个已知的封闭墙面来说，它包含的容积最大。他说过，在建筑中只有两个问题：第一，对私人用的建筑来讲，就是如何用最少的钱，提供最适当的便利。第二，公共建筑的问题，是如何以现有的资金，提供最大的便利。因此他避免了部雷更有想像力的方案中的丰富和夸大狂的特点，使自己的建筑准则完全基于实用和造价最低的概念上。

迪朗的理论无疑地影响很大，因为他正在教授工科的学生。他生活的时代适逢法国国库仅能负担得起纯功利性的建筑物。然

而很重要的是他不是对这些限制恼火，而是热情地接受这些限制，并将其作为自己建筑主张的基本点。他说，装饰对建筑美观毫无用处，因为一座房屋只有满足需要之时才是美丽的。他在出版的讲义中写道："无论我们诉诸理智或考察古代的建筑物，显而易见的是建筑的基本目的，从来就不是赏心悦目，建筑装饰也不是目的。公共的或私人的用途、使人愉快和保护人类乃是建筑的目标。"与此类似，他认为创造性必须完全来自每个建筑物所具有的不同的功能性质。"假如一座建筑是按照其指定的用途去设计的话，难道它不就自然而然地与其他建筑物不同了吗？"他反问道："并且其中各个不同部分，因被指派的用途不同，难道不应该彼此相异吗？因此，一个人不必硬使一座房屋造得可爱，因为假如一个人只要关心房屋能完全满足实际要求，这种房屋想要不可爱也是不可能的。建筑师们应该关心规划，此外别无它求。"功能主义的学说，很难比这个表现得更强烈了，甚至在近年，也未曾表达得如此毫不含糊。

对于这四位建筑师以及他们大批学生的个别作品，没有必要再描述了。因为这些已经在希契科克的《19 世纪与 20 世纪的建筑》一书中充分记载了。然而我还必须提到一个出现在 18 世纪中叶的，甚至更为激进的概念（主要在另外一些建筑师，如 J·F·布隆代尔的作品里）。因为它虽然不被注意，但它对现代建筑的影响比任何东西都大。我指的是对建筑空间性质的新认识。

今天，有大量的时髦词句侈谈建筑的空间。但是，在夸夸其谈的言辞和莫测高深的术语后面却暴露出一个不可争辩的事实，那就是：今天的建筑师们认为，现代建筑所具有的空间关系与过去建筑所具有的，是一种完全不同的秩序。甚至有些理论家主张，这种对于空间的新看法，构成了区分现代建筑风格的基本原则。

建筑空间方面最近的理论，我们将在最后一章中讨论。但是，现在指出下面这点是重要的，即新的空间理论作为洛可可的组成部分事实上早已出现了。在 18 世纪中叶以前，一座建筑物的内部基本上是一种匣子式的封闭体，或一系列的匣子式封闭体；不是明显地以实墙隔开，就是用列柱插入。但是大约在 1730 年以后，这种情形改变了，虽然这封闭体仍明显地被牢固地限制着，并且只有从其中穿过才能充分体验，其实这正是所有时代的所有砌筑结构的特点。

有些作者曾经假定古典式的室内空间是单调的，这种假定可能不对。甚至在完全对称布置的匣子似的房间内，当装饰华丽的时候，一个人在其中走动并从不同的角度去看墙面时，也会得到不同的视觉和情绪的感受。此外，用柱子分隔的大房间，由于视差的效果，甚至会产生更令人激动的印象。但是无论这种变化的程度如何，其性质仍然基本上和自古以来那些纪念性建筑中由墙壁、前廊和柱厅所产生的效果一样。而对于空间的新看法则不可避免地依靠了一种更为重要的变化。

出现在 18 世纪中叶的这种变化，涉及造成视差的新手法。视差在字典中的定义是“由于观察点的实际变化而引起对象好像在移动”。它在普通经验里的意思，可以举个例子：如一个人驾驶一辆快车，那么远处的目标，相对于近处的树木或电线杆，似乎和汽车一样正以同等速度在向前奔驰。在建筑中，它意味着当一个人经过或穿过列柱时，柱子不仅看起来彼此相对在变换位置，而且相对于穿过柱子或在柱子后面被看到的一切，看起来也在变换位置。

视差的真实效果（相反于幻觉而言），在以前大量产生是不可能的，直到钢和钢筋混凝土的结构发展，才使得每座大建筑物基本上成为独立柱群的序列；并且直到大块平板玻璃的产生以及现代供暖的发明，才有可能使各种建筑全变成巨大的玻璃柱厅。但是，早在 18 世纪中叶，我们就发现人为的视差作用的数量在增多，并且对此现象本身的美学含义方面也悟到一种新的和突然的兴趣，虽然这仅是一般而言。

这些人为的效果是用大块镜子所产生的。在室内墙壁上，面对面放上镜子，这对洛可可的装饰家来说变成了流行样式。初看，它产生的效果似乎与逼真透视壁画的效果相差无几，这种壁画作为墙面装饰由来已久。但是，再进一步反射（这个词可以完全用其本意），就可以看出来：壁画上画的透视本身并不能对应一个观察者的运动，而镜中的透视景却做得到。因而，一位来访者在一座 18 世纪中叶的洛可可沙龙里，无论走到何处，他似乎看不到封闭的墙，而是一系列开敞的连券，穿过它们，建筑空间就在一种无限的视差效果中伸出房间的界限以外了。

每当在室外找到建筑的视差效果的时候，就引起了当时比较敏锐的观察者的兴趣。这种效果并不经常出现，当然在一般住房

里更不可能故意地造成这种效果，这是由于当时结构的局限。但是这种效果总是可以在废墟中看到的，可能这就是为什么废墟在那时受到如此欢迎的原因之一。当罗伯特·伍德在1751年寻访巴尔米拉遗迹时，他不仅对其考古学上的价值，同样也对其美学上的价值印象极深。他说："这么多的科林斯柱子，穿插着极少的断壁残垣，产生出一种最富于浪漫色彩的奇景。"在英格兰，后来有不少访问者来到星罗棋布于乡间的许多修道院遗迹，去欣赏这种效果。借用西格弗雷德·吉迪恩《空间、时间与建筑》中的话来说（虽然原话所指完全不同），那里"建筑物的室外和室内是同时出现的"。

那时在建筑物内部和外部喜欢增加独立的古典式柱列的手法，也可以用将视差当作新的赏心乐事来加以解释。在部雷较为富丽堂皇的方案里，表现过许多这类手法的变种。但是早在1757年，苏弗洛在他设计的圣热讷维耶沃大教堂里已经创始了这类手法。（当这个建筑物变成万神庙以后，由于堵上了所有49个窗户而造成完全无窗的墙壁，在外观上变得甚至更具有部雷风格了。）苏弗洛曾提到在巴黎圣母院内"观察者辨认出在远处有上千个东西，当他前进和不断移动的时候，一会儿看到了，一会儿又消失了；这给他以一种赏心悦目的景象。"于是，苏弗洛也尝试在圣热讷维耶沃教堂内创造出同样的效果。因为像沃尔夫冈·赫尔曼曾提到的"当来访者向前移动的时候，一排排柱子似乎也在移动，展现出不断变化的景象。"——这是苏弗洛的后继者部雷比翁在1780年的一封信里所如实描写的效果。

我们从而发现，到18世纪末叶，一套全新的设计思想已经影响了欧洲建筑的性格。由于赞成同样新颖和激进的其他设计思想，而暂时放弃了这些理想的事实并不重要。因为那只是艺术中风格变化的特点，它是成对的观念交替出现的结果，而不是沿固定道路发展的任何进化过程的结果。重要的是应该指出：所有这些观念都和早先构成建筑原则的那些观念截然不同。正如文森特·斯卡利曾经敏锐地指出的："当我们想给自己的艺术确定其起源的时候，我们就必须找到一种能够看出像是我们自身的形象。首先我们可以顺时间上推，直至某个特定年代，那时的建筑和我们现代建筑的形象确实不再一致了。这个年代不是20世纪，甚至也不是19世纪，而是大约在18世纪中叶。"

第2章 编史工作的影响

在1750年左右出现的、划时代的、虽然在表面上互不关联的事件，其数量之多一定会使每个研究18世纪建筑的学生印象极深。1747年，佩罗内建立了“道路桥梁学校”，它奠定了现代土木工程教育的基础。1750年，沃波尔开始将其草莓山住宅饰以哥特式风格，这是第一个真正哥特式复古的建筑物。同年，鲍姆嘉通使用了“美学”这个词。1751年，斯图尔特、雷维特和苏弗洛第一次尝试严肃地记录希腊遗迹。1752年，布隆代尔出版了第一部现代的建筑历史。在1754年，劳吉尔发表了第一部将建筑艺术与合理结构同等看待的著作。例子还可以增加，而在本书中也的确会增加不少。这里只想说明，首次引出现代建筑理论的正是这些事件，而不是技术上的发明。它们也为工业革命终于引起的生活方式的改变和旧结构系统更替之时必将来临的建筑准备了道路。

这时开始出现的各种积极的变化，由于太复杂而一言难尽。但是由此产生的，并成为以后200年建筑特点的消极性质，则是非常明显的。首先对于在多种建筑要素中究竟什么是最适当的或“正确的”这个问题，突然变得难以确定了。其次，由此产生的是：在建筑构图中放弃了标准化组件。在更早的世纪里，当然也曾有过关于建筑“正确性”的争论。譬如有些人就讨论过，是否某人搞的柱式比例比其他人搞的更好。但是就1750年以前而论，这种辩论似乎主要涉及的是：标准组件的正确使用以及对公认的和明确公式化的比值的解释问题；而到18世纪末叶的时候，辩论的却是组件和比值本身。结果是，新的重点放到了多样化上。在这点上旧派建筑师，如威廉·钱伯斯爵士等人，曾斥之为不过追

求新奇而已，但却被年轻建筑师利用而大获成功。特别是当他们为建立中的新的资本主义制度里的银行家和其他新贵们修建住宅的时候。并且随着财富日增和普及，以及业主和建筑师的数量加多，在民用建筑中达到独创性的困难变得更加尖锐了。不可避免，应运而生的多样化，最后一定要被新的学说证明有理；而那些在古典主义学说中作为基本特点的法式，则最终注定是要破产的。

虽然这些经济因素最后证明是有影响的，但是建筑观念变化的直接来源主要是哲学上的，起初来自一种新型的意识，这我们可以称之为历史的意识。下面这种假定可能完全不对，即是假设研究历史是人类的一种自然的、天生的、不可避免的活动；或说在所有时代，它都曾被当作一种思维的特别形态。古希腊人对历史就不感兴趣，因为历史涉及的是时间和空间都确定的事实，涉及的是暂时的和变化的事情；反之古代学者关心的则是那些永恒的和不变的事情，是可以用数学表达的。例如，亚里士多德就认为诗歌比历史更有学问。因为他认为，历史是依据经验的事实的单纯搜集；相反，诗歌则从这些事实中提炼出具有普遍意义的判断。希洛多德只写那些能从目睹者查明之事，而且他的目的仅仅是记述光荣业绩，以免日久天长被人遗忘。

罗马的历史学家们，诸如李维等人，的确是从更古的时代开始撰写他们的历史的，但是他们对历史发展并没有任何更重要的见解。相反地，他们的目的是想表明："永恒之城"——罗马自古以来就是现成存在的，以便他们可以举出早期市民理想情操作为同代人的楷模。他们对于历史周期已具有初步意识，但是由于接受了希腊人的看法，认为短暂之事不会有大学问；他们认为历史值得研究，只不过因为它在政治生涯的训练上组成了完好的体制。

中世纪的学者对历史学就其现代意义而言，比其前人并没有更多的认识。因为他们仅仅是将数学的权威代之以神学的权威，并认为他们义不容辞的责任，就是完全依照上帝的计划来解释过去。不过，他们的确在编史工作中引进了两个概念，影响到我们涉及的那个时代的历史思想。一个是历史时期的概念；另一个是从事件的过去与未来，可以看到清楚的前因后果。这些历史时期是以宗教为基础的，诸如赎罪降生和最后审判之类。但是，一旦

历史被划分为时期，就引出建筑划分为风格的方法。一旦历史被认为像启示录那样，就鼓励着建筑史家们去当理论家，试图像对过去那样决定未来。

文艺复兴到来以后，历史思想就以不同方式发展了。喜政治者，以古典作家为研究基础；喜科学者，以古典方法为研究基础。在后者中，笛卡儿在哲学上的思索对编史工作产生了广泛的、虽说有些消极的影响。他本人是反对研究历史的，但是他那种纯粹推理的方法，却对史料的评价造成了更为科学的趋向；这可从贝尔的著作中发现。正是这个时期，人们利用古文字学和古文书学的新的科学方法，对文献第一次进行了断代和科学的估价；并且利用非文字的资料，如碑碣和货币之类，第一次校核和图解早期作家的叙述。这样一来，就导致现代考古研究的方法。

事情有些奇怪，虽说研究古代建筑不可避免地要产生出复古这个孪生物，但它对17世纪和18世纪早期的思想，却没有发生决定性的影响。因为那时的人们，和古代一样，对现世比对过去更有兴趣。在1760年左右，当约瑟夫·普里斯特利这样的教师，在反对国教的学校中开设历史课之前，学校里很少教历史课。在牛津和剑桥，由于政治原因，在1724年曾设置了现代历史讲座。但是在剑桥直到1773年以前并没有开课；而在牛津，这门课经常由诗人来主讲，如托马斯·格雷和约瑟夫·斯彭斯等人。在德国，则似乎仍在服从亚里士多德的判决，即诗歌和历史可以互换；这点我们从J·F·克赖斯特在莱比锡大学的经历来看似乎就很清楚了。法国直到1769年之前，法兰西学院还没有设置历史讲座。第一个建筑史方面的法国教授职位，是1822年巴黎美术学院创设的。

根据E·非泰的说法，第一位现代的历史学家是伏尔泰。他的《路易十四时代》一书出现于1751年，他的《习俗通史随笔》出版于1754年。虽然这两本书都没有直接涉及建筑，但对于历史的新的意识如何在建筑思潮方面创立了新趋向的问题，这两本书全给我们提供了有用的线索。例如，如果我们考察一下《习俗通史随笔》，我们就发现：它和以前的史书不同，文中论述自然的特性，主要是变化而非恒定；并指出此变化或渐变（即进化）或突变（即革命）皆系人类的意志及行为的直接结果。现在这正是现代的建筑历史概念的本意。我们现在认为"进化"（evolution）这

个字的意思是有机体构造中自然的、逐步的和渐进的变化；但是这个字的本意仅仅是开卷（即想阅读之）。因此英文中这个字最初的意思是展开预先规定的时间记录。在 1667 年，剑桥新柏拉图主义者的创始人写道："时代的全部 evolution 将立即奉献给上帝。"与此相似，"革命"（revolution）这个字也被颠倒了原意。这个字原是一个数学的或天文学的专名词，意思是绕一轴而转动。因此也被借喻为任何循环周期的意思，譬如生长、成熟、衰亡的历史或生物周期。但自从英国内战时期以后，这个字开始意指一个剧烈的政治变革，以致今天我们用"工业革命"这个词的时候它意味着剧烈的变革。直到 18 世纪中叶，建筑师们才开始认为：建筑是一个序列进化的形式，也正是这个时候，一些建筑师才用设计出引起大变革的形状的方法，去有意地促进这个历史变化的过程。

其次，伏尔泰的文章对于人类的一般文明进步，比对政治和军事事件更为关心。正因为如此，伏尔泰被看作第一位社会历史学家，并从而是把艺术视为国家发展的重要方面的第一个人。他对视觉艺术的兴趣不大，在他的《路易十四时代》里论述美术的三个短章中，简直没有提到建筑。但是在他写的百科全书的"历史"条文中，他宣称艺术史大概是最有用的。并且他可能是第一位提出这样断言的历史学家，即文化史应包括其艺术史，并反映在其产生的艺术作品中。系统地探索这方面历史的第一部书，是 1758 年出版的 A·Y·德戈盖特的《远古民族中法律、艺术和科学的起源及其进展》；但是作者没有将其"皇皇巨著"论到公元前 536 年以后，因此它对建筑产生的影响是间接的，这可以从詹姆斯·埃尔姆斯在 1821 年出版的《建筑讲座》中得到佐证。

第三，伏尔泰的文章对不可知论提出了批评。神话被无情地揭穿了，还有他认为历来创作中的那些盲从、传奇和轻信的无稽之谈，全都被他找出来加以轻蔑。（这种趋向，在 1723 年已经变得十分明目张胆，当时莱维斯克·德波利面对碑文协会宣布：在皮洛士（公元前 316 年）之前的罗马历史全不可靠——为此他曾被一位教士斥为无神论者）。这种趋向最终导致对建筑理论作出完全批判性的探讨。在此以前，建筑学生不会想到李维对罗马本身起源的解释有什么问题，更不会想到维特鲁威对罗马柱式起源所作的神话般的解释有什么问题。可是一旦对罗马神话大加嘲笑

以后，不用多久，建筑师们在运用罗马建筑形式时，就要寻求更充分的理由了。

第四，伏尔泰的文章涉及到确定起源的真实性问题，因而促进了对原始文化的尊重；这种尊重正是现时代一个著名的特点。古代的历史学家已经建立起了理想化的古代文化传统。但对于伏尔泰、卢梭、孟德斯鸠，以及实际上所有的百科全书派来说，则是用新的理性论证取代了古老的神话，并以此代替了仅仅是虔诚的迷信，古代形式现在可以当作真实的典型而引用了。重要的是直到1750年，从来没有任何建筑师想去考察一下位于意大利的帕埃斯图姆的古希腊神庙，它距那波利（那不勒斯）只有几英里；也没有人能够不依赖维特鲁威的课本去独自研究建筑的起源。

第五，伏尔泰的文章中涉及了"进步"（Progress）。他和其他百科全书派一样，也认为"进步"是人类前进并走向完全的理性，从而走向完美时所不可缺少的。今天，当"进步"这个词几乎总是当成改进的意思，并且"进步的"这个词正和"有益的"变成同义词的时候，他的看法似乎并不值得特别注意。但是这个字的借喻意义，在伏尔泰那时还没有真正变得这样确切。（这个字本身仅仅意指物体向前运动）。方坦内尔在他出版于1688年的《闲话古人与今人》中，曾认为虽然在科学和工业中有进步，并且其发展是累积的；但主要是人类精神自发表现的美术却没有进步。但是，正是科学和工业的进步，使18世纪中叶的思想家们印象最深，他们认为这些进步极有希望引起一切事物的普遍改进。第一卷出版于1751年的百科全书，正如其副标题所写的："科学、艺术和工艺之论证辞典"，其中对"进步"这个词，特别关于艺术与科学方面，是从词的本义与引喻义两方面下的定义。卢梭在他1750年获奖的论文里，的确说过："科学和艺术的进步曾伤风败俗。"但是有充分的证据说明，他之所以采取这种故意反常的态度，是因为受到狄德罗的劝告。由于狄德罗看出来论文最容易获奖的方法就是与众不同，总之这种故意作对也是合乎卢梭性格的。

第六，伏尔泰的文章中将历史看作是世界性的。前个世纪的作家，如博絮埃等人，已经写过他们所谓的"世界历史"。但是其中只涉及基督教世界的历史，因而用大量篇幅于写其发展的源流。与此相同，论建筑的作家当论及过去时，也只是谈到引出当

时所用建筑组件的那些早期建筑形式。伏尔泰批评博絮埃没有谈到穆斯林或印度人，并进而纠正其遗漏。伏尔泰创立了对所有文化历史的研究方法，而不管它们与希腊－罗马文明的关系如何。因此，这就导致了对建筑作世界性的研究。

最后，伏尔泰文中约有三分之一的篇幅献给了中世纪。否定中世纪乃是文艺复兴所有的建筑理论的首要要求。因而伏尔泰力求不仅包括所有国家，而且包括所有时代的习俗。虽然他像当时大多数法国人一样，对中世纪的文学不感兴趣，但他认识到这个时期的历史重要性，以及它对形成法国民族性的影响。他特别告诉我们：他写《习俗通史》是为了帮助迪·夏特莱夫人克服一种厌恶情绪，那是由查理曼大帝前后君主政体的最初时期使她产生的。几年之内，有关中世纪的历史和小说就变得大为流行了；接着又引导人们对中世纪的建筑进行了首次研究，中世纪里如此众多的大事就是在这些建筑中上演的。

研究中世纪的兴趣，发展得最快和最充分的是在英国。那里历史传奇的流行，第一次促使新的实业家们为自己的郊区住宅采用哥特风格。就这样，在英国现代建筑上的浪漫主义真正开始了。但是，在分析其各种原因之前，最好在此提出伏尔泰著作中曾引证的另一个18世纪中叶的重要动向（它对建筑思想也有重大影响），那就是：对东方的新看法。

历史主义与异国情调，尽管两个观念表面上不同，却是关系非常密切的。历史的现代意识的本质是引入了进化的概念，所以一旦像伏尔泰这样的思想家们表明了：欧洲制度的性质，可以作为发展的连续序列而追溯到原始社会，因而公众对年代学的进化观念变得熟悉了。但同样是这些思想家，也提请注意这个年代学纯粹是相对的这个事实。因为他们表明：在美洲仍然可以找到原始社会，并且宣称东方曾有过的文化在许多方面都胜过当时的欧洲文化。因而，进化的观念与相对的观念是同时出现的，并且这两个观念实际上结合起来摧毁了对于绝对与永恒价值的信仰；而古典主义建筑的全部概念就是建立在这种信仰之上的。

在伏尔泰和孟德斯鸠的辩论文章中，东方的角色只是用作文学上的手段，去对法国当时存在的制度进行客观批判，而这种风气并没有延续很久。可是18世纪中叶，某些建筑师也已经同意下面的看法：即室内装修方面，中国建筑师们设计的装饰比罗马式

装饰并不逊色。中国园林包括的建筑特征，满可以结合到英国园林中来。还有中国的非对称式布局（或因误解为中国名称而误称为 Sharawaggi①者），不仅在园林中，同样在建筑中也是适合的。后面这个看法是霍勒斯·沃波尔提出来的，并被一位法国耶稣会传教士王致诚神父的著作证实，他自中国写的信在 1749 年出版，并在 1761 年译成英文。他说，中国的大型建筑，像官方的公共性建筑，是对称的；但是在中国的离宫（等于别墅）"占优势的是几乎到处都有美丽的自由与不对称"。难怪钱伯斯在 1757 年出版的论中国建筑的书籍竟然大受欢迎，或是他竟然为皇家在丘园建造了一座中式塔。

当然不只是对中国发生了兴趣，到 19 世纪中叶以前，许多欧洲的别墅都表现出装饰纹样多样化的迹象，这些纹样来自印度或远东其他的古迹。特别是由于詹姆斯·弗格森的《建筑历史》中对这些国家论述颇详，并且那时出版了几部插图丰富的有关这些国家古迹的书籍。这种趋势在美国特别显著，那里有意地漠视欧洲传统标准的权威性，自有其明显的沙文主义的原因。可是这种趋势变得真正显著还是在 20 世纪初，当时在有关日本艺术的影响下，弗兰克·劳埃德·赖特设计的住宅强烈地受到了日本传统建筑的影响。（虽然他本人宣称只受到了日本绘画的影响。）今天异国情调更变得如此强烈，以致有一种日本建筑杂志现在是用英文刊行的。而甚至像沃尔特·格罗皮乌斯这样激进的理论家，他毕生为反对让传统建筑的研究去影响现代设计理论而全力战斗，现在居然欢迎这样论日本建筑的书，其中曾引证其原理作为今日建筑中采用的范例。可是，必须强调指出：在过去两个世纪里，西方建筑师的理想，事实上很少是来自东方的。异国情调的影响一般只限于：或是借用装饰纹样以满足新奇时尚，或是西方建筑师已趋于采纳的对形式和布置的模仿，不管它是否源于东方。

*　　　*　　　*

在 18 世纪中叶，"中国的"和"哥特式"的字眼实际是可以互换的。因为当时两者都是异常的、奇特的，或古怪的同义语。

---

① 1685 年，英国坦伯尔爵士（1628 – 1699 年）首次提出"Sharawaggi"这个词，据他说这是中国人用以形容园林设计的专门名词。这个词可能是他杜撰的，两百年来，有许多人试图解释它，但至今未能说清楚。——译者注

根据当时流行的装饰分类，两者又都仅仅是当时被嘲为巴洛克的装饰总风格中的分支而已。如果从出版于1750年的威廉·哈夫彭尼设计的中国风味的庙宇里找些例子，我们就能看到：除了屋檐微呈波状以及端部挂着铃铛之外（这两个特点，主要是来自洛可可室内装饰风格中的中国风与阿拉伯风，而非来自任何真正的东方原型），所有的细部都是哥特式的。迟至1780年，勒·卡米·德梅齐埃还在痛斥“哥特式的过分铺张”是由于“新奇的精神”和“搞巴洛克省劲儿”。他并且斥责所谓的“中国的”装饰纹样，好像是由于木纹启发而产生的简单、抽象形状。这种缺乏风格辨别力的原因，一部分是由于无知，但主要还是由于无所谓。对当时的阔佬来说，要紧的是其装饰的设计必须看上去传奇般地遥远。至于这种遥远表现得是否合乎年代与地理，则无关紧要。不过，既然最终追求的效果是想要更多地满足想像，而不是理智（其原因后面再谈），因此他们最后发现：将年代遥远的想法与他们自己的民族和历史传统联系起来更为合适，当建筑的顾主转为新贵之时，以及历史学家和考古学家首次向公众解释什么是他们的真正传统之时，更是如此。

到1750年时，对一个有教养的英国人来说，没有比中世纪再遥远的了。顾名思义，中世纪时期简单地被当作是文明荒废的一千年，它存在于罗马文化崩溃与它在文艺复兴时复甦之间。但是，有三件事情使他开始怀疑：是否中世纪不是一个值得严肃研究的课题。第一是法国的政治改革者注意到的，他们认出在所有起源于中世纪的事物中，最好的是英国法律。第二是文学评论家注意到，他们突然变得对中世纪诗歌大感兴趣。第三是事实上古典历史的大部分资料来源已近枯竭，而中世纪的资料却提供了一个文献和考古研究方面令人兴奋的新领域。

孟德斯鸠第一次引起人们普遍注意到，英国宪法起源于中世纪。他看到作为政治自由标准的英国宪法，在法国显然非常缺少。孟德斯鸠本人并不比伏尔泰更热心于中世纪生活的文明方面，但他设法证明了：通常认为是野蛮的和无理性的习俗和政体，必须联系其时代和历史要求及其产生的环境来加以观察。他提出这样一种看法：即中世纪拥有的政体，后来成为英国继承的遗产中的宝贵的一部分，因此至少在这一方面，中世纪不是野蛮的。他借此向英国学者建议应该开始弄清楚：那个时代的文明是

否真像他们一直认为的那样无足轻重，或者是否它可能的确是一种异型的有价值的文明，像中国的文化那样。

这个看法特别引起英国文艺批评家的兴趣，在文艺复兴的清规戒律还没完全确立之前，英国最伟大的民族诗人已经写出了他的剧作。伏尔泰，以他典型的法国古典主义者的偏见，自然认为莎士比亚的剧作根本难登大雅之堂，因其表现出对写剧本的规则毫无所知。波普和他也差不多，以典型的英国古典者的偏见，同意这个看法；他只能为莎士比亚不顾古典戏剧“三一律”而辩护说，用亚里士多德的规则来评判莎士比亚是不公正的，正如某人在某国出了事，不能用另一国的法律审判一样（约瑟夫·沃顿在1754 年出版的论斯潘塞的《仙国皇后》中，响应了这种辩解）。他说，莎士比亚的剧作和比较正规的戏剧之间的区别，就像一座古代庄严的哥特式建筑，与一幢干净的现代房子之间的区别一样。但是在 1765 年，约翰逊博士被伏尔泰的挖苦所刺激，不仅全力为莎士比亚的文风辩护，而且提出：对古典规则本身是否正确，大概已经到了重新检验的时候了。他说，假如一位剧作家能够运用古典规则而不损害其剧作，反而更好的话，这就像一位建筑师在一座堡垒里陈列出所有的柱式，而能够不降低工事的强度一样；这样的剧作家与建筑师全值得大受欢呼。但是，他又说一座堡垒的首要好处是抗拒敌人，正如一出戏剧最大的魅力是效法自然和指导生活。这样在建筑与军事工程之间的有力比拟，恐怕是第一次如此鲜明地提出来，功能比古典形式的清规戒律更为重要。

重新兴起的对莎士比亚戏剧的兴趣和自豪，自然引起对莎士比亚写中世纪历史时，其取材的原始资料的好奇心。特别是在同年出版了约翰逊博士作序的珀西主教著的《古诗遗存》一书之后（该书包括许多中世纪的歌谣，据约翰逊博士说，其中有许多莎士比亚写作用的素材）。结果到沃顿于 1774 年出版其《英国诗史》之时，中世纪已不再被认为是一个无足轻重的粗鄙和野蛮的时代了，而被认为是英国文学中的一个应该尊重和重要的时代。

这种看法对当时建筑思潮必然发生的作用，从当时文学评论家所用的比喻看就很明显。在 1715 年，约翰·休斯在为斯潘塞辩护时说过，拿《仙国皇后》与古代的典范作品来比较，就会像拿哥特式与罗马建筑来比较一样。罗马建筑无疑具有天然的壮丽和

单纯，并给人以更高贵的威严整体之感；而哥特式之美，只是来自组成其次要部分的令人惊奇的装饰。但是，到1765年，在文人学士中则都承认：无论是两个时代的文学还是建筑都不能比较，因此像"野蛮状态"之类的字眼是不恰当的。例如，那年出版的赫德主教的《世界诗歌观念》一书中，他反问为什么斯潘塞和米尔顿会被中世纪的传奇迷住，这难道是怪事或荒唐吗？还是其中有些东西适合一位天才的观念和诗歌的目的呢？他的答案类似于波普关于莎士比亚的说法，但他是用比波普更令人同意的隐喻方式和比休斯更为冷静的方式去表达的。他说："假如你以希腊的法则去评判哥特式建筑，那么你见到的全是畸形；但是，当你从哥特式建筑本身去考察的话，则结果就完全不同了。"同样，黑兹利特将索福克莱斯（希腊诗人）与莎士比亚比较，用的是将多立克庙宇与哥特式教堂比较的方法。他说，其中一个的原则是朴素与和谐，另一个则是丰富与力量。一个的魅力来自统一和匀称，另一个则以复杂并结合最极端手法而取得了效果。他的结论是："两者全是基于人类天性之基本的和不可破坏的原则之上的。"换言之，所有的建筑只有根据其起源及其建造时的有效规则，才能作美学上的评价；这个相对性的理论已经对现代建筑思想史造成了最大的影响。

18世纪中叶对中世纪文学的兴趣自然促进了对中世纪历史和古迹的好感与关注。早在1741年的时候，利特尔顿勋爵曾向波普抱怨说：博林布鲁克和他的朋友们对古典历史中该写的全写过了，给他剩下的除了"僧侣史料的废物"以及"野蛮的哥特废墟"以外，什么也没有了。而到18世纪60年代时，历史学家正在作出结论，认为这些史料完全不是废物。并且虽然他们的先辈们，如伏尔泰和休谟，曾经傲慢地论述过中世纪；而较晚的历史学家，如罗伯逊，现在却是以相当的敬意去描写中世纪了。到19世纪开始，对中世纪已经热情得近乎奉承了。从被当作一个野蛮时代，逐渐被赋予了过去只赋予希腊和罗马的所有威信和根据。在1818年，哈勒姆所著《中世纪欧洲国家概观》的出版，标志着这个转变方面的阶段，那时可以说学者的意见修正已经完成了。

可是，假如不是历史小说突然流行起来，一般公众也不会意识到这种观点的变化。这些小说主要是女作家为女读者写的。第一部哥特小说是出版于1764年，霍勒斯·沃波尔写的《俄特兰陀

城堡》。但"哥特传奇"的鼎盛时期是自1785年到19世纪的最初十年，当时书名像《城堡孤儿埃米琳》这类的书大批出现了，作者如索菲娅·李、夏洛特·史密斯、安·拉德克利夫、伊莱扎·帕森斯、凯瑟琳·塞尔登、玛丽亚·埃奇沃思、哈里特·李等等。这些传奇的主要意图是想在一个陌生的环境里，给人一种怪异的、神秘的、迷惑的印象，但是其效果往往自相矛盾地恰好相反。因为不论他们想像中涉及的是历史情况（像安·拉德克利夫所写的），或当时情况（像夏洛特·史密斯所写的），他们却往往使比较多愁善感的读者产生了一种愿望，就是想在日常生活里继续体验这些印象。

从这个空想转变到现实的最有效的办法就是用建筑，特别是用哥特式别墅。所有的传奇里都经常提到建筑物，这些建筑物颇像莎士比亚戏剧演出中的舞台布景的功用。正是这些中世纪建筑布景的令人神迷的阴暗和使人发抖的威严，才给这些传奇以最激动人心的特性。加之这些建筑不仅是文学的背景幕布而已，它们实际上已经构成主要情节的内容了。埃米琳生活在一座偏僻的塔楼里——这是这类小说中女主角最喜欢住的地方。莫尼米娅也是这样，她是夏洛特·史密斯的小说《古老庄园》中的女主角。她住的塔楼还特设一座秘密楼梯，以便会见她的英雄奥兰多。与此类似，在安·拉德克利夫的《阿斯林和邓贝的城堡》中，艾莱恩的牢房地面上有块松动的石板，以及奥斯伯特的禁闭室里有一块可以移开的护墙板；这就提供给这两个俘虏在紧要关头时逃跑的一种方法，即通过地道逃到护城河下。地道、地牢、阁楼以及所有其他特点，一般地但不一定与中世纪建筑有关构成了故事的基本框架，并且由善感和温柔的心灵通过点化而变得使人入迷。伊莱扎·帕森斯的《卡罗琳·默顿》中的女主人公喊道："在这个迷人的隐居的地方，我的感觉是多么不一样啊！""令人肃然起敬的建筑古迹，笼罩四周的可爱的朦胧，还有几片生锈的盔甲装饰着高厅，使我心里满是新奇和高兴的想法。"于是，读者终于想要亲身体验这种大不一样的感觉，并且享受一下克拉丽莎在她安东尼叔叔的带壕堑的城堡中经历过的那种"传奇状态"的激动。克拉丽莎是理查森的小说《克拉丽莎》（1748年）中的女主人公。现在需要的就是个带头人，而这个带头的就是霍勒斯·沃波尔。他是乔治二世的首相之子，并且是贵族风尚的领袖。他曾经陷入

类似的想入非非之中，而将他在草莓山的住宅逐步改建成了哥特式别墅。这工程开始于1750年，以后继续干了20年。

正是想体验小说里生活的愿望，构成了建筑中浪漫主义的最初实质；虽然浪漫主义本身由于许多其他因素终于变得复杂了，借着这个词儿得到了各种意思，其中有些还是互相矛盾的。我们知道在18世纪早期这个字是什么意思，因为"romance"（传奇，或译罗曼司）这个字长期以来就用以指民间的中世纪小说。当叙述到收集了某些英雄骑士冒险的传说时，乔叟曾使用了这个字眼。从此以后，到17世纪，"传奇"这个词也具有"虚构的"意思，如1667年，佩皮斯谈某些事件是"完全传奇的，但却是真实的"。可是，在1750年以后不久，这个词在含义方面出现了根本的变化，就像埃尔曼农维子爵的著作中表现出来的。他在出版于1777年的论风景构图的一本书里曾评论说，与法文字"romanesque"相比，他更喜欢英文字"romantique"；因为法文字指的是一部小说的虚构情节，而英文字却相当于他以前归之为"画境"（pittoresque）这个字的意思。

浪漫主义与画境之间发展的密切关系，我们将在下一章中考察。但是，同时应该注意到：浪漫主义这个词在19世纪艺术的（从而也是建筑的）观念中的重要性，特别是它被德国的文学批评家采用之后。在弗里德里克·施勒格写于18世纪90年代初期研究诗歌的著作中，浪漫主义这个词随便地用来指中世纪文学，以区别于古代诗歌。那还是施勒格仍然承认古典规范的正确性的时候，他只涉及到区别"古代"和"现代（即中世纪）"之间的相互价值，以便对中世纪更有力地加以谴责。但是和以前的约翰逊一样，他也碰到了莎士比亚的归属问题，他最后作出结论说，虽然古典诗歌的特性总是其客观美，然而莎士比亚（他被归为又"现代"又"浪漫主义"）的诗歌却具备更有意思的主观优点。到90年代末期的时候，他下决心说：他实际上喜欢浪漫主义胜过古典主义；喜欢"现代"胜过"古代"；喜欢"主观的"胜过"客观的"；喜欢"表现的自由"胜过"高雅的规矩"。结果是："现代的"和"浪漫主义的"就共同享有了全新的意义。"现代"一词不再作为在古代与其衰落后的时代之间的年代学上的区别，现在它获得了美学上的和道德上的含意。据此，它用来不仅区别于古代，而且区别于那些使人不快的，反动的，学究气的、过时

的，或其他一切被其信徒视为道德上和美学上的坏东西。

19世纪30年代是浪漫主义的盛期。那时在歌德、华滋华斯、普希金、巴尔扎克、维克多·雨果、司汤达和狄更斯的作品里，在柏辽兹和舒曼的乐曲里，以及在康斯特布尔和德拉克罗瓦的绘画里，浪漫主义似乎找到了它最丰富的表现，并且在某些人看起来甚至像一种共同意志的表现。但是就在当时，浪漫主义也没有被普遍接受，并且浪漫主义和古典主义这两个词，仍然被用来表示两个主要对抗观念之间的基本对立面。这是因为它们相当于作为所有道德问题产生之源的人类天性的两个方面。因此其意义不仅仅是希腊和哥特之间的区别，也是感情的和理性的之间的区别，以及感觉的与智力的、情绪与判断和自由与法律规则之间的区别。当时大多数温和的建筑师，像大多数温和的人们一样，设法在这两个对抗的力量之间，达到某种和谐与平衡，或至少是妥协。但是在建筑里，也和在生活里一样，正是极端主义者才最引人注目；他们互相嘲笑对方的过分，以致在以后的百年中间，用不同形式继续的一系列争论就持续不断了。

我们因此发现：现代建筑理论中最独具的特征之一是它所关系到的道德方面。建筑设计的道德基础为何曾经迷住现代的宣传家们，过去是不知道的。为何这种变化一定要出现在18世纪中叶还不十分清楚。但是显然。就在建筑师们开始注意建筑历史和异国文化中建筑艺术（因此注意建筑“风格”）的时候；就在他们开始难以确定在各式各样的建造组件里，用什么最合适的时候；他们才不得不作出包含道德判断在内的决定，并且讨论根本性的问题。这些问题是那些比较幸运的先辈们所不考虑的；因为他们对历史无知，对传统过于放心，他们不知道还存在着根本性的问题，因此他们有造化不知道还要作出什么道德上的决定。

第3章　画境的影响

在每个建筑时代里，经常会有一种建筑类型主导着全部建筑，而且由于有权势的赞助人对它过于关心，更有助于它去影响当时的建筑设计。在古代希腊，主导的建筑类型是神庙；在欧洲中世纪是教堂；在欧洲文艺复兴时期则是府邸。在1750年以后，主导的建筑类型不是如此明显了，因为不同建筑类型的品种突然变得太多了——这个发展本身仍然是识别现时代的另一个特点。但是如果就一种建筑类型来讲，它在1750年之后能对建筑一般理论的影响较大的，那就是别墅了。劳登在他的《村舍、农场和别墅建筑百科全书》中给别墅下的定义是："附有游乐场的乡村住宅"。一座别墅当然不止于此，因为一旦它被暴发的商人和工业家们采做心爱的居住形式以后，它就变成用建筑来表现当时许多最强烈愿望的工具了。毫无疑问，因此劳登又加上说，别墅也附带是寻求"从显示财富和趣味而得到满足"的一个手段了。

别墅，由于其多样性、相对有限的规模和不受限制的地盘，使对浪漫主义流行的嗜好得以最充分地利用和表现，说它们后来的影响具有重大意义，并非言过其实。不仅是在现代时期开始之时，而是通过1750年到1950年的整个时代，支配建筑理论的诸因素，比较严格地说只适合于居住建筑。并且本世纪最有影响的建筑先驱者们，诸如赖特、格罗皮乌斯、密斯·凡·德·罗和勒·柯布西耶，他们理论的最初体现，不是在有钱的艺术鉴赏家的别墅上，就是在1918年大战后工人或穷艺术家的朴素住宅上，这种情况绝非巧合。浪漫主义的郊区别墅，与其说是代表19世纪初期的次要的建筑类型，不如说是整个时代的建筑典范。当代设计的许多特征：诸如不对称、随之而来的不规则平面、门窗布局和轮廓

效果等，起初只是这些别墅的特点。即使它们从这种有限的应用，扩展成像我们今天所理解的建筑普遍概念的成分，又经过了许多年。

作为一种乡间住宅的别墅的一般概念，如果愿意，可以追溯到古代罗马。但是直到大约 1720 年以前，它还没有其现代的和更确切的意义。因此，从 18 世纪中叶贵族款待朋友所建的乡间住宅来查明它的现代起源，这样会更准确些。40 年以后，甚至豪华的宫殿也设计得像别墅那样了。例如，像约翰·萨默森曾评述的凯德斯顿的平面，就是到 1759 年时别墅观念的影响扩张程度的最重要的迹象。

建造小住宅的风气可能始于英国。它传至欧洲大陆是作为普遍醉心于英国的一种表现；那时还从英国引进了英国式不规则花园、赛马、下午五点钟的茶点，以及其他在法国仍有英国名称的那些娱乐活动。最早的皇家的典型小住所可能是英国的云石山庄（乔治二世为霍华德夫人而建）和法国的小特里阿农（路易十五为蓬巴杜夫人而建）。但是建造“郊区游乐园”的重要时期是 1775 年左右，那时资本主义兴起并且盛行看戏，使银行家们也加入到保护妇女者的队伍中，而女演员们则成了著名的被保护对象了。

在最有特色的 18 世纪晚期的“郊区游乐园”中，可以举勒杜和比朗格设计的那些为例。诸如杜·巴里夫人在卢弗坎内的漂亮小住宅，德苏比泽王子为芭蕾舞女演员玛丽·马德琳·吉玛在巴黎盖的别墅，以及雅致的“轻音乐”别墅，它是路易十六的兄弟与玛丽·安托万内特打赌的结果，在巴黎市郊于六个星期内建成的。这三座建筑物的构图和细部，全是严格的古典主义，带有简单的几何形的组件和古典式线脚；但是这种贵族式的拘谨却未必合于下个世纪里英国实业家的胃口。因为他们既没有高贵的祖先，也没有受过教育的鉴赏力，而且还是为夫人们建造别墅。这些壮实的主妇大概对古典文化毫无兴趣，但对于小说中看到的大肆吹捧的那种建筑却非常容易动情。正是这种敏感性，结合着叫作美学的新学科出现，就造成了一种新建筑理论的根源，它在英国郊区别墅中第一次得到了表现。

新的美学理论表面上包括全部艺术，但实际上它的前提主要基于两种艺术上，即文学和风景画。英国人好久以来就特别喜欢

这两种艺术，但是直到18世纪中叶以前，两者对建筑全没有许多直接影响。因此，为了理解这种新的理论，以及为什么它那么快地传遍欧美，我们首先必须简要地考察一下英国人对艺术和自然的态度，然后再考虑为什么当它产生的时候，又能对建筑设计的普遍理论产生如此强烈的影响。

不管18世纪中叶的新美学理论的起源如何（显然，由于从来没有完全的原始观念，所以任何人都可以追溯其哲学上的萌芽到最古的时代），大概可以肯定，它首次通俗的表达是在约瑟夫·艾迪生的刊物《旁观者》上。当时，他在洛克的文章《漫谈人类认识》的启发下，在1712年发表了题为《想像之乐趣》的系列日报文章。他开始就解释说：我们所有的感官中最完美的是视觉，因为心灵不仅借此手段来获得其大部分观念，而且还将这些形象保存、改变、并合成为各种不同的画面和想像中最合意的幻象。因而，想像之乐趣乃以两种方式出现（他告诉我们，这种乐趣既非世俗的肉体享受，也非文雅的或微妙的理智享受）。第一种，来自在我们眼前的那些形象；第二种，来自实际上没有而在思想里的可见对象。但是文章继续指出：这种区别实际上是保持不了的。艾迪生对现代美学贡献上的重要性和创造性就在于：他融合了——或者可能有人称之为混淆了——视觉与想像、艺术与自然、客观与主观，以及特别是在各种不同艺术手段之间的情感。

他不想在艺术与自然之间、可见形式的描画与可见形式的叙述之间，或者甚至在艺术的不同分支之间，造成任何区别，这在他的系列文章中从一开始就很清楚了。艾迪生在他第一篇文章的第六段，就曾随便地说道："可爱的景色，不管是在自然界、绘画或诗歌里。"好像这些总而言之都是一码事。根据他第三篇文章，他也明白地表示，无意强调在看见的东西与纯粹想像的东西之间原有的区别。他告诉我们，假如我们只是在其本来形象和姿势中去看事物的话，它们将呈现出一种贫乏的视觉印象。人只能设想它们看起来是美丽的，因为上帝已经赋予其周围的几乎每件事物，在想像中都具有引起令人愉快的念头的力量。因而，我们的灵魂时常在高兴地沉浸和迷惑于可爱的幻想之中。他说，我们走来走去，就像传奇里中了魔法的英雄那样，看见了美丽的和奇异的城堡，但城堡将随着某些神秘咒语失效而消失。他的意思是说，所有的美从来都是浪漫主义的美，不论发现在景色中，风景

画中或田园诗里，因为景色和对象，只有它们唤起想像而刺激我们的心灵时，才是美丽的。

对他来说，美丽并非惟一的想像之乐趣。这里，他引进了另一个观念，这个观念将进一步搞乱和破坏当时客观的古典主义审美概念。他说，想像之乐趣并不仅仅出自看到美丽的东西，而且也出自看到伟大的或非凡的东西。当时说视觉的快感来自美丽是老生常谈。因为它是自文艺复兴以来所有理论的公认基础，并且确实表现在“美术”（法文 beaux-arts）这个词上和“美丽的自然”（labelle nature）的流行概念里。但是，认为巨大和新奇本身也是美感的来源并且与美丽同样重要，这个意见则是革命性的。因为它不仅降低了以美丽作为优秀艺术的评价标准的作用，而且宣称：艺术趣味的标准与客观实体的关系，不如对所见对象的主观态度更为有关。是的，艾迪生甚至发展到主张丑陋的美学价值，例如他说：“新奇使一个怪物也显得迷人，并甚至使自然的缺陷也能引起快感。”

目前谈到的所有概念，只涉及对现实对象或对景色的冥想中所引起的想像之乐趣。但是在他连载文章的第六篇里，艾迪生开始谈论他所谓之“第二乐趣”，它是从对冥想中的事物所引起的，并且通常表现在艺术作品中。他说，这些乐趣得自这样一种心灵活动：即将从原来对象引起的观念，比较于从描绘它们的绘画、雕刻、叙述或声音所引起的观念，或换句话说，是借助“观念的类似”。他声称：这点可以解释，为什么对于描写的诗篇，不同的读者反应不同，因为只有那些天生有想像力的人，才能真正地玩味其感情力量。根据艾迪生的说法，因而不管我们将建筑物看成现实可见的对象，或看成想像的作品，它们的美学价值都是同样的。它们的价值并非来自具有美丽的比例，或来自它适合于任何理想的完美标准，而是来自它们在观察者心中以幻思来激起的浪漫形象的力量。像其他艺术那样，建筑变成了诗歌的一种；并且从今以后，它的动人效果也只能根据联想来评价了。

这种理论（虽然根据伊利·哈勒维的说法，其影响甚至扩展到了经济领域），主要适用于文学（后来，正像贺拉西的公认名言所说“诗犹画也”，乃扩展到风俗画和风景画）。因此，对新美学科学最早的贡献，如出版于 1725 年 G·B·维柯的《新科学》，与出版于 1750 年鲍姆嘉通的《美学》（这是出现“美学”这个词的

第一部书），为什么主要涉及的都是诗歌，就不必奇怪了；这点和艾迪生在《旁观者》一文中的第二部分是一样的。但是到了该世纪末，艾迪生的基本论点已经被建立成一个广泛的哲学体系了，它包括所有的艺术（这是在传统的、虽然并非有理的假设之上，即所有艺术全应该能够用一个惟一的定律来解释）。它应用于建筑上的最清楚的表达，是在1790年出版的阿奇博尔德·艾利森所著的《漫谈鉴赏力的本性和原则》一书中。

艾利森开始就重申艾迪生的主张，即联想是他称为“鉴赏力”的基本来源，并且是所有美感得以最终加以解释的主要原因。他坚决主张：事物本身对产生任何类型的感情都是无能为力的，然而物质对象也可以产生这种效果，它来自联想到它们在其中作为符号或表现的其他性质。他主张，因此对古代建筑的赞美，起源于在唤起古代希腊与罗马的光荣之时，联想到大多数人都曾与这些形式有关联。或者像他的门徒约瑟夫·格威尔特所解释的：“不管什么阶级、国家或时代的古代建筑，在对其价值作出恰当估计时，都不能与它兴盛时期的国家历史分开来。”

艾利森和他当时的大多数人一样，显然信服古典形式的优越性。但他仍然认为：他的偏爱纯粹是主观的和相对的，其他人可以完全有理由偏爱完全不同的建筑，那些建筑更宜于以他们的文化教养和性情去加以联想。确实，作出这个结论，在他多少有些勉强，这是由于从艾迪生的文章出现以后的78年间，发生了许多根本的变化（虽然，有人可以怀疑：为了进一步发挥论点，艾利森在这里缩小了流行式和鉴赏力之间的区别，这区别是他在别处坚决主张的）。他说，有这种情况：由于联系到日益流行的不同类型，一个民族的鉴赏力会完全改变。为了说明这点，他从论建筑转到了家具和服装。他说，前些年每件家具都做成当时所谓中国味的，但后来却被哥特味取而代之了。哥特式家具并不是模仿真正的中世纪家具，而是模仿哥特厅堂和教堂的一些形式和装饰。然而就是这么一点联想，已经足以使它美起来了，因为它使人联想到由于阅读美丽的散文和诗歌而流行的哥特式风格和奇遇。

他给流行式样下定义为：“上流社会的风俗”（其联想简直就是附庸风雅），然后又用这个词与鉴赏力互换，这是毫无道理的。现在撇开这点不谈，明显的是，甚至像艾利森这样一位有教养的

和有思想的人，为了急于加强其哲学上的论点，竟也称赞起这些家具来了。这说明他已经完全丧失了他的价值观念，并且在判断什么是美丽的或什么样的艺术性质才可能持久的方面，他表现出非常缺乏辨别能力。因此，也就无怪乎那些远在维多利亚时代以前的缺乏教养的人，会赞美能激起他们想像的任何东西，而不管是否合适了。结合对哥特浪漫主义风行一时的狂热，这种理论本身就完全可以解释，为什么当时出现了以及为什么那时突然想要浪漫主义的别墅了。

现在考虑一下新美学理论的另一个重要方面的含意将是合适的，那就是决定将审美刺激分类为美丽、崇高、画境等范畴。当时并非所有的哲学家都承认这些分类，或互相同意如何运用这些名词。但不久这些名词就被广大群众广泛接受了，并且与当时正在被介绍着的新建筑观念密切相关。

首先必须考虑的是美的概念，但要避免陷入自古以来对立的哲学家们说的所有令人厌烦的细微差别。应该说在1750年以前，根据维特鲁威的权威说法，建筑美一般被认为基本上是个比例问题，它主要与抽象的数学区间的协调体系有关，并与比拟于人体的比例有关。艾迪生，像维特鲁威一样，也接受了这种解释，他将美归之为对称及各部分间的比例。但这被后来的许多哲学家所否定，其中最著名的如埃德蒙·伯克。他在其1756年出版的《论崇高与美的观念的根源之哲学探讨》中，宣称无论比例还是实用都与美毫无关系，并且举出多种动物和植物来证明他的论点。

根据伯克的说法，美来自某些性质，如细小、光滑、娇嫩。他因此否定维特鲁威的概念，说什么建筑美是与人体比例有关的（即是说多立克柱式是有意地以男子为依据；科林斯柱式是以姑娘为依据；爱奥尼柱式则是壮健妇女，她的腰围正是前两者的平均数）。虽然他否定这种显然没有道理的传统的理由，出人意料地不够尖锐，但这并未减少其攻击的革命性质。今天，我们认为这种比拟不仅是幼稚的、愚笨的，而且是毫无意义的；并且很难理解为什么古典主义的建筑师们，必须坚持对它如此不加批判地信任。但是，在古典主义时代，它被认作是使比例合乎标准的根据，否则是无法做到的。正像J·D·勒鲁瓦在他出版于1758年论希腊古迹的书中所说的，假如希腊人曾想到用任何其他的自然对象作为他们柱子形式的原型，例如用特定的某种树干的话，那么

由于树干比例细长，他们将不得不用像花岗石或大理石这种非常坚硬的材料去建造永久性建筑；这样一来，在找不到这类材料的国家里，古典主义的纪念建筑也就不可能造起来了。因此，伯克被广为传播的观点，不仅挖了古典柱式权威的墙脚，也为另外一些人铺平了道路；这些人认为结构部件的比例必须与其建筑材料的强度相应。甚至在1759年，建筑理论家们就已经试着提出这些观点了。在钱伯斯于该年出版的《论民用建筑的装饰部位》一书中，同意比例适合于它们服务的目的，这才是许多比例的起源，并且他也坚决主张联想的重要性。

艾利森，撰文于30年之后，却不像伯克对这些问题采取的如此激进的态度；因为他接受传统的观念，认为美来源于比例。但在继续进行他的联想理论的时候，他发展了下面这个概念（这概念也可以在一般意义上追溯到古代希腊人），即良好的比例仅仅是“适合”这个观念的表现。因而，事实上他的结论不但与伯克合了拍，而且更直截了当；因为他明确地断言：建筑的比例，是以存在于材料对荷载的抵抗力与结构构件尺寸之间的联系为基础的。他写道：“我们对比例的解释仅仅是适合于坚固和支承的目的。”这种适合程度，在那个时代尚不能非常精确地测定，由于其性质具有很广的范围，因而这种类型的精确比例是没有的。再说，正如艾利森提到的，我们关于建筑比例的意见是依靠每座建筑物的性质以及构成它的建筑材料而定的。

虽然归因于比例与适合之间关系的联想价值各不相同，但这些理论家中却无一人怀疑下面这个概念，即最有力的联想，因而是最强烈的美感，并非来自美观，而是来自崇高与画境。崇高在很久以来就被视为某种诗歌的主要激动人心的性质之一。虽然亚历山大·杰勒德在其1759年出版的《漫谈鉴赏力》中，认为由于建筑宏伟的主要来源出自联想，那么使人想到力量和永恒的柱子，就一定必然引出崇高的观念；但在建筑中创造它却非易事。与此类似，德·斯塔尔夫人赞赏罗马圣彼得大教堂的穹顶，因为当从里面看上去时，使她产生了惊恐之感。崇高通常被归之于多洞穴的山峦和其他使人敬畏的景物的一种性质。在热衷于伤感诗歌的年代，崇高之惟一可与建筑相联系的特性，就是阴暗朦胧。因此，伯克认为所有打算产生出崇高观念的大厦，都必须阴暗朦胧。我们已经指出过，“可爱的朦胧”是当时主要的文学手法之

一，借助它，小说家们创造了最惊人的建筑效果。

这种想像的朦胧典型，我们可以举夏洛特·史密斯的小说《被放逐的人》（1794年）为例。其中沃德列库城堡的宏伟的大厅，因为特别高大，以及年深日久变黑了的橡木大梁和又高又瘦的窗户，而造成了如此昏暗，以致英雄竟难以辨认周围都是些什么东西。在安·拉德克利夫的《西西里传奇》（1790年）中，正是一座大厅中高高的哥特式窗户，造成"傲然崇高的气氛"，成了该处的特色。与此类似，同一作者于1794年出版的《尤多夫的秘密》中，女主人公只能以阴郁的惊恐注视着蒙托尼城堡，因为它的深灰石块的断壁残垣，使它变成了"一个朦胧的和崇高的物体"，它广阔的哥特式大厅，因"傍晚的昏暗"而变得朦胧了。并非每人都建得起一座广阔的哥特式大厅，但是傍晚的昏暗，纵然难以持久地模拟，却很容易得到。同时，每个人都可以从J·C·劳登的《乡村、农场与别墅建筑百科全书》中，得到创造断壁残垣的指教。

我们从源泉山庄所看到的，大概是利用建筑去体现崇高诗情的最惊人的尝试。它从1796年开始，原是为一位古怪的、浪漫主义的百万富翁威廉·贝克福特建造的巨型夏宫。它开始就基本上设计得像一座夸张的舞台布景，最后由一座高276英尺（约84米）的八角塔楼放射出许多巨大的过高的翼厅所组成。这个下部作为会客大厅的塔楼，从一间高120英尺（36.6米）的楼梯厅进入，它那些雕刻的模仿古老橡木油饰的木构件，以及它的彩色玻璃窗造成使当时来访者形容为"一种与崇高差不多的效果"，这说法颇为可信。这种崇高性，在庆典之夜更被有意地强化了；在1800年，纳尔逊勋爵伴随威廉爵士和汉密尔顿夫人的那次访问，可以作为例子。那时，楼梯是由穿着带面罩长袍的神秘的活人来照明的，而当他们进入大厅时，不知从何而来的神秘的乐声传入耳中。因此，当他们离开这在渐微的灯光和火把下模糊不清的巨大建筑、以及广阔森林的奇异夜景之后，难怪这一行人像是"大梦初醒"或是"刚从某些魔法咒语的影响下得到解脱"。

甚至在出版了大量关于源泉山庄的书籍以前，以及在1822年拍卖时曾有7000多人访问那里以前，源泉山庄已经无疑产生了极大的影响。但是，由于想花费较少而达到类似的崇高效果很困难，致使仿效者极少。因此，在19世纪早期，民用建筑中最有影

响的美学价值不是崇高而是画境。

“画境”这个概念，可能是历来英国赋予欧洲建筑的最重要的美学观念。从那时以后，为此曾有几位著名的学者详尽地谈过它，此外只能十分扼要地说说。这个概念基本上起源于英国人对自然风景的喜爱，进而说起源于他们对自然风景绘画的喜爱；例如尼古拉斯·波辛和克劳德·洛兰所作的、被高度评价的天堂乐土或诗人味吉尔式的风景画——从此乃有“画境”一词。这就导致对花园和私人园林布局不要那么刻板的普遍愿望。在1740年之前，这些园林经常不是以见楞见角的几何形花坛和被修剪的灌木的詹姆士一世传统为基础；就是以对勒诺特尔花园拙劣的模仿为基础，带有四散放射穿过田野和牧场的林阴大道，而不是穿过稠密的木材森林开路了。与中国式的园林或“自由布局”有关，早在1685年，公众的注意力就被非正规的优点以及对新颖和惊奇的喜好吸引过去了。艾迪生在其《想像之乐趣》的第四篇文章中，他自己就痛惜英国花园里没有引进那种使花园与树林令人愉快的成为浑然一体，以及其他的“人造天然”，这些是法国和意大利园林中可以见到的。因此，可以料想到：在田园的和中世纪的诗歌又复流行的推动之下，并由于当时新上台的民权党贵族正在美化政治自由的新观念，有土地的上流人士必须促成一种园艺学，它看起来更能与如此众多的民族爱好方面相协调。

然而，由于当时是帕拉第奥建筑法式不容置疑的时代，这种变化得以实现，只能靠两个非常特殊的、起配合作用的情况，这方面似乎还很少有权威提到过。第一个情况是：新的英国人的乡村宅邸，与法国人的不同，通常是远离一条主要大道而位于大园林中间。因而他们的园艺环境不致从视野上被局限于同样的可用面积之内。第二个和最重要的情况是：“你会认为它不是真的，而是画得精美绝伦的一幅风景画”；这是古罗马小普林尼的话，用来形容他在托斯卡的别墅的环境。因此，罗伯特·卡斯泰尔在他作的带插图的《古代别墅》中（这本献给伯林顿勋爵的书出版于1728年，甚至威廉·肯特本人也曾认为是起因于“普林尼的花园”），他就随意地假定普林尼一定已经晓得威廉·坦普尔在1685年描述为中国式的那种花园了。以致当普林尼写道：“一个意外的乡村的模仿品，似乎突然引进了园中”的时候，根据卡斯泰尔的说法，普林尼指的乃是那样一种花园，其中小山、岩石、小瀑

布、小河、树林和房子，全布置成一种“令人愉快的自由安排”，使人从各个视点看上去，就“像许多风景画”那样悦目。因而，在他细心描绘的普林尼别墅的复原图中，卡斯泰尔画了一座花园，其中小路弯弯顺自然地势而过，并且将带装饰的建筑放在比较突起的小山顶上。

在人工设置的山石和瀑布之中引进建筑物作为景色组成部分的效果，就建筑而言，仅仅是走向一个普遍观念的第一步，这观念是：乡村建筑基本上应看成能使自然风景更有“画意”，即更像一幅风景画。因为根据约瑟夫·艾迪生的说法，自然的作品越是像艺术中的那样就越可爱。再根据阿奇博尔德·艾利森的说法，当景色能唤起一系列的联想（可以比较一下波辛或克劳德画中的明显的神话主题），而且它本身也是令人激动的，这种景色将是如画的。既然建筑物在唤起历史或浪漫主义的联想方面，较之花草树木更为恰当，因而建筑就成了如画的风景设计中最重要的手段了。

17世纪的画家引进意大利风景画中的建筑有三种类型：古代庙宇的仿造品，古代庙宇的残迹，以及有意大利乡村特色的农舍——或者换个说法：即联想到古代光荣时代的建筑物，联想到古代衰落时代的建筑物，以及联想到一种理想的田园生活的建筑物。这三种建筑物在复古主义发展中的重要性，将在适当的章节中述及（复古主义或更分为罗马式复古、希腊式和哥特式复古，以及文艺复兴式复古）。它们在别墅设计中的作用却另当别论，因为别墅设计主要关心的是一般观念，而不是特定的形式。结果完全等于建立起一套新的美学原则，因此一座小小的乡村住宅，现在被看成是对已有的或人造的乡村景色的补充，不再被看作应该是几何形的完整体，而周围风景也要规规矩矩地和它协调。因而，住宅设计方法可以不再总是基于给简单的体积以装饰了，这种体积是由同样简单的室内空间造成的。与此相反，从此以后，设计常常像是一种凸出物与阴影的组合，使达到均衡构图，然后再配上适当的结构与平面的事情了。

这显然是非常简单化的，甚至可能是带有倾向性的解释方法。但是既然在随之而来的争论中，双方都不认为将建筑塞到预先决定好的立面之中的设计方法是违反行规的大错，那么在这两个思想学派间，过分强调其根本区别就不公平了。好的建筑设

计，在任何时候都不是从平面和断面到立面的简单机械过程。先撇开这点不谈，曾有多少典范的构图，如巴黎的旺多姆广场，那里的正立面不仅是先确定的，而且实际上建造在其房间的平面设计以前。因此争论的问题并不是独立地设计立面有什么新鲜，而是这些特别的立面是根据激进的新的理想来创作的。

这些新的理想，引起了建筑业对次要的民用建筑的整个态度起了变化。设计浪漫主义乡村建筑的新技巧开始仅应用于消夏别墅，或是贵族的地位较低的客人的住所，那时经常是由本地工匠照着样本去建造的。它们偶尔也可以由画家来设计，如当时休伯特·罗伯特为玛丽·安托万内特在凡尔赛设计的"小村庄"。但是在1750年以前，没有时髦的建筑师曾想到要设计这种房子；这倒未必因为怕降低身分，而仅仅因为未曾想到它们也算建筑。因此，该时代中变化着的设计思想是非常重要的，以致罗伯特·莫里斯在他的《建筑选》（1755年）中，必须把农村住宅设计包括进去，而艾萨克·韦尔在他的《建筑之完整体》（1756年）中，竟必须讨论到谷仓、马厩和牛棚的潜在美学价值了。还有像如此野心勃勃的年轻建筑师约翰·索恩，也想到了应该开始搞出一本设计村舍和别墅的书，这书在1793年以《建筑小品》为书名出版了。

到18世纪末以前，如何设计村舍和别墅的流行概念，可以用一本论风景构图的书作为好的例子，该书是R·L·杰拉丁和卢梭的保护人埃曼诺维尔子爵著的，出版于1777年。作者说，不要再绞尽脑汁努力搞一个几何形平面，然后再找位木匠去给出结构框架配置的这种麻烦事了；方便得多的办法是将主要立面直接建造起来，然后用木支撑临时支柱。他接着说：是什么一直妨碍了建筑鉴赏力的进步，那就是总想从几何形设计中得到绘画效果的坏习惯，而不从绘画效果引导出建筑平面。他结束说：因为构图是画家的事情，而几何形的目的仅仅是为了构造。

这种看法很快就从乡村的"建筑物"传到永久性的住所了。过了不久，佩恩·奈特就在他的《鉴赏原则的分析探讨》一书中宣称：当选择一个住宅的地点时，它应该放在一个如画的位置上，这比它应该有一个好的视野更重要。

现在，将绘画构图的准绳应用于建筑构图上，并且设想这两者必定是相同的，结果导致一个对传统价值的完全颠倒。一旦明

确了过去许多曾被建筑理论家谴责的东西，实际上是可以允许的，就必然有某些理论家会要求对旧规则的完全修正。确实，像佩恩·奈特这种比较激进的理论家，甚至提出来：没有一定之规。在鉴赏和批评的整个领域中，普遍规则似乎和政府与政治中的普遍学说一样没用，都是“当其无用之时，方为无害”。

这种看法，在那些要求归返简单生活的哲学家们中间特别流行。例如卢梭，在他的1750年著名的《谈话录》中，嘲笑了当时法国人的鉴赏观念（他认为是过于微妙和过分讲究的），因为他们已经将令人愉快的艺术降为准则，并且使“讨厌的和使人误解的千篇一律”永世长存。但是贵族中甚至心里有这种看法的人，仍然用古典的样式去建造他们的宅邸，这是与他们受的教养一致的。而在另一方面，暴发的商人们，他们的文学概念必定只限于用他们自己的语言写的那些东西，并且他们的艺术标准是不严格的，他们欢迎那些战胜出身微贱的意外良机之类的想法。正如霍勒斯·沃波尔评论的，要觉察到希腊建筑之美，一个人必须具备鉴赏力；而感受哥特式建筑，则只需激情。与此类似，1757年德阿朗贝尔曾区分能影响各种年纪的和所有的人的崇高魅力，与只有具备鉴赏力的人才能觉察到的那种美。

由崇拜画境面引人建筑理论中的另一个概念涉及到新奇的重要意义。直到此时以前，不仅在同行的领袖人物中间，而且在知识界中间，“新奇”都曾具有严格的轻蔑之意。因为在他们的心目中，它的含意是对古典规则的有意侮慢，以获得廉价的显姓扬名，或获得发明创造的表面声望。伏尔泰因而在他的《漫谈鉴赏力》中就说，有的艺术家为了怕被人看成是单纯模仿者，而独辟新的和罕见的途径，撇开了“其先辈念念不忘的自然朴素之美”。伏尔泰认为这是堕落的迹象。但是这时，艾迪生已经宣称：新奇是得到想像之乐趣的三大来源之一，并且由满足好奇心与用一种惬意的惊奇去灌注心灵而起作用。后来的哲学家可能去争执新奇是否可以归人美感的一种；但是到该世纪末，大多数人将会同意伯克的看法，即某种程度的新奇必然存在于那些动人心弦的艺术或自然之中。1773年罗伯特·亚当就已经认为：在他前十年中造起的所有大量的作品中，“以新奇和变化去倾注古代建筑的美丽精神”是一种美德。

现在仍然有些评论家说，17世纪的古典式花园里没有新奇成

分，这种说法大概不真实。不过不容置疑的是：无论对花园或建筑物，古典主义的设计概念是注重那些形成单独统一的和一目了然的构图的完整方案，其中细分的组件又构成较小的但仍是和谐地相关部分。不论散布于凡尔赛丛林中的不时出现的围栏和喷泉如何变化多端，但肯定主要面貌的总体布置是想使人一见就激动地去欣赏；因而，进一步的探讨，只能是对一个已经大体知道的构图提供更深的认识。但是，所谓的“中国式花园”则完全相反。它是根据恰恰相反的意图去设计的，那里的总体概念是被仔细地隐藏起来的，并且总目标是建立一系列的不同景观，其中刻意求异，以成“惊奇”之景。

当时的有识之士很快就指出：第二次逛花园的时候，就不会那样新鲜了；而且有人还可用同样的论证，说明这种新奇要是用于建筑，大概会更短命，因为寻景的路程必然是很短的。但是，求异的效果仍然被广泛地用于19世纪的大型哥特式别墅中，即使在布置上更要经常地援引在不同时代结合在一起的风格相异的构件，以便从考古学上提供根据。因而，根据尤维德·普顿斯的说法：可供居住的最富画意的建筑物就是古老城堡。他说，其中有许多在外观上极有画意，很可能应归功于它们是不同的时代建起来的。

对新奇的另外解释，不是根据间隔得颇大的印象，而是根据特别生动的不规则、错综复杂与多样化。尤维德·普赖斯给错综复杂下定义为：“用部分的和不易断定的遮掩方法，引起并加强好奇心的物体布置方式。”他的朋友佩恩·奈特与他的观点相似，却在下面的问题上遇到了麻烦，即如何将这种性质（他称之为“永恒的新奇”）与仅仅是时髦的、任性的或发明的新奇区别开来。但是和大多数这种作者一样，奈特由于无法清楚地区别开空间与时间；区别开有比较明显间隔彼此更迭出现的新奇与并列的新奇；无法区别开那些要通过一定次序才能领悟的，与只要一眼就能领悟的东西；这些不可避免的困难，使他感到混乱不安。这一类的困难是一定要产生的，因为建筑的尺度处于雕刻与风景之间，虽说必须穿来转去才能从空间上领会到建筑是什么样的；可是同时，它又小到和紧凑到可以看成是个整体。但是这个困难却由主张画境的理论家们给加重了，因为他们在处理像风景造园与风景画这种在时间和空间方面悬殊的美学问题时，坚持两者是一

码事。当然，新的造园技巧模仿的风景必然会提供一系列不断变化的奇景，可延续好几个小时之久；但是风景画是从一个固定观察点创作的，它要求的是另外类型的新奇去起作用（假如实际上它真有的话）；而由于不可能确定它在寻求什么样的新奇，这是由其基本前提的性质而来的，它就阻碍了建立任何可与过去相比的新的建筑构图原则。

这一点没有比在对待对称（Symmetry）的新看法更明显的了。这个字的本意在今天普遍被误解，就是起源于那时的思想混乱。在18世纪中叶以前，建筑师们普遍接受维特鲁威给这个字下的定义，即根据选用的模数，一座建筑物和整个方案中，不同部位之间恰当的关系和一致。但是在普通语言里，它的意义就很不精确了。所以一位业余的理论家坎农·德科德穆瓦在他出版于1736年的《新建筑大全，承包商及工人适用》一书中主张照一般说法，对称的意思不过是："例如，右边和左边，上部和下部以及前面和后面所具有的相互关系。"20年后，另一位业余的理论家劳吉尔神父得以宣称：对称，简单的意思就是左边和右边的关系。这是当时他谈到虽然一个公共广场必须对称，但也必须展现出"某种自由"，这是由能够改变和扩大视野的，不同大小和形状的建筑物提供的。到1777年时，不喜欢对称的人认为：它惟一的意义是相对一个中轴线的重复；并且根据新的美学理论，他们认为"某种自由"才是应该追求的主要美学价值。因此，厄曼诺维尔子爵在该年以嘲笑的口吻给对称下定义为："根据同一模式，切削建筑物的左边和右边的方法。"

显然，文艺复兴以后的所有建筑师，实际上的确是在横向相等距离的构件之间坚持明显的一致（只有极少例外，如凡尔赛的大特里阿农）；即使他们没有用特定的字眼去形容它，因为他们认为这在设计的整个概念中是天经地义的。对他们来说，看到有人竟会故意设计出左右完全不同的房子，这比自然界竟然设计出一个不对称的动物来，更加不可思议。他们用比拟于生物来提供的根据，至少是没有说服力的（如后来的理论家们就引证有机界中的非动物、如植物，来反驳他们）。但是，在建筑和花园中采取这种布局的理由，却并不像主张画境的对手们说的那样幼稚和肤浅。

例如，根据厄曼诺维尔子爵的看法，他挖苦地所谓"这个神

圣的对称"，对建筑物的便利和坚固毫无好处，更谈不到有助于建筑的外观。他说，就没有一个画家能容忍在一幅画里画上一座对称的建筑物。这是由于对称的基本视点是在中央，他断定这必将整个对象弄平；正像从中央去看一个人的脸部，并从正面去画，也会成为完全平的。但是，在厄曼诺维尔子爵作出有关对称的这种主张中（它后来被雷普顿赞同地加以引用），他显然没看到对称的完整的意义，虽说这种意义已被他同时代的大多数人充分掌握了，例如孟德斯鸠（雷普顿也赞同地引用过他的话），在他死后付梓的《漫谈鉴赏力》出版于18年前。孟德斯鸠说，在一个视点上当大量的物体呈现于我们面前时，对称是必要的，因为这样可以帮助我们很快地形成一个整体概念。换句话说，对称不是由眼睛看到的关系，而是由心灵悟到的，因此，不管从什么角度看到一组对称布置的物体，就能立即抓住几何形的布局或平面。因而，像我们从画中看到的在一个平面上所做的透视的构图，不仅与花园、建筑以及其他立体结构中对称的理解毫不相干，而且表明着完全相反的原则。正像孟德斯鸠接下去评述的：假如人体的任何两个对应部分被画成方位完全相同，这样拟定的对称是毫无意思的，因为它造成一种不变的和枯燥的同样姿势。因此，从来没有画家让画幅左边的形状完全和右边的相同，因为这种布局不会传达给人以有效的信息，仅仅相当于把同样构图画两遍而已。

因而，站在中轴线的一点上，去观察一座对称的花园或建筑是没有好处的。但是，既然如画的风景的基础是一个固定的视点，这是根据它在设计时，预定从所环绕的宅邸眺望时像一幅画的这点而言；而这点正是那些反对传统古典园林的人所拒绝承认的。他们有意不顾这样的事实，即漫步于一个规整的花园里，一个人也会得到连续的非对称的形象（使心里明白相对坐标轴来说它是对称的）。他们坚持说，惟一可以想像的花园类型是一系列的如画美景，像萨瓦特·罗莎或尼古拉斯·波辛创作的画幅一般。

由这些冲突的理论而产生的混乱，可用佩恩·奈特所著《鉴赏原则的分析探讨》一书作为很好例证。在1805年版的第197页，他提出传统的概念，即动物的对称形态主要是用心灵而不是用眼睛感知的。正像他正确观察到的，不论在自然界或艺术作品中，除非从垂直角去看，没有由各部分组成的物体能看上去是整

齐对称的；而他说这个视点则是无论什么趣味的画家都总要故意避开的。但是过了15页之后，他又对园子里对称的乡村住宅大加惋惜，因为只有“从其正面一个处于垂直角度的视点”去看建筑物，其对称之美才能觉察出来。因此之故，他现在建议以非对称作为建筑物与自然环境中的山峦、草地和树木相协调的惟一方法。

当运用于乡村建筑时，偏爱非对称经常是颇有道理的，特别是当风景果然被设计成这种情形，即它是从大府邸里或从某些其他视点上能看到的一系列精心控制的远景。但是，将非对称教条地普遍应用于建筑，则结果并不总是成功的，因为建筑师很难限制观看建筑的人的位置。可是，除了居住建筑，直到19世纪中叶，非对称才被普遍运用于各种建筑中，那时它的本来目的已被遗忘，它的哲学意义也已丧失；因为就18世纪时而言，非对称认为不涉及美观，只与画境有关。而它最后却被许多人当作构图的一个公认原则，并且毫不犹豫地承认其为艺术的基本法则之一。

在实践中，所有这些推究哲理的惟一结果就是在1800年至1860年间，确立哥特式为郊区别墅的最合适的风格。即使有些作家，如劳登认为在比较次要的园子里，希腊式也一样适合于作画境式处理；哥特风格的细部取自教堂，希腊风格的细部也差不多，取自神庙；因此希腊式也同哥特式一样，不必受对称支配才算合乎逻辑。但是哥特式普遍被承认为画境中之典型，因为当变化被轻视的时候，它就一直被当作变化的典型。孟德斯鸠在他的《漫谈鉴赏力》中，曾批评了哥特式装饰的庞杂、混乱和微不足道，因为他认为它的变化多端，对眼睛来说就像猜谜语一样。因此像尤维德·普赖斯那样的作者就自然会认为这个混乱（或像他所谓壮丽的混乱）正是一个伟人的优点；而且他赞美哥特教堂的粗野、变化和无规则在美学价值上，相当于萨瓦特·罗莎画的野山羊。他还以残迹比新建筑更有画意为根据，认为哥特式比希腊式更美观，这无疑是因为哥特式在他当时基本上被看成是颓败的。

前面已经指出过，大多数权威人士全认为草莓山住宅是极重要的第一座哥特式别墅，但是这个建筑物，和它的直接后继者一样，基本上是洛可可的奇想，在建筑上，除了那些至今保存在室内的以外，并不比任何其他洛可可幻想和非对称的例子在当时影

响更大。哥特式别墅虽然受到它的影响，但没有出现重大发展，直到30年或者50年后，那时随着商业扩展与兴建新的公路，郊区开始发展，并且当时传奇小说也开始大为普及。由于新的主顾财富日增，以及小说的性质已经从传奇式的信口开河变到沃尔特·司各脱爵士的比较博学的和令人信服的作品，郊区别墅增加得很快。因为早先的传奇将中世纪处理得遥远之至，因而也不真实；而司各脱的小说却使人们感到栩栩如生，宛如目前。过去在夏洛特·史密斯笔下描写成朦胧坍塌的建筑物，在司各脱的小说中则是实际上用作礼拜或防御的坚固结构。

根据雷普顿和劳登的说法，建筑师应该将郊区别墅设计成一个司各脱爵士的城堡还是教堂，主要依据现场的外部性质而定（当时对于中世纪住宅的特点还不清楚，这是惟一可以得到的选择），因为这两种哥特风格都难得比人口大厅更深入一步。假如它必须建造在一个表面不规则的天然的岩石高地上时，至少从理论上说，它应该是“哥特城堡式”；而假如建于肥沃的河谷中，则应该是“哥特修道院式”。就像劳登指出的：就建筑作为一种美术来说，采用的风格必须影响到想像力，他认为当一座府邸放在一个利于防卫的位置时，用些塔楼和城垛会使人得到更强烈的想像效果。不用说，大多数本地建筑师和营造投机商，当碰到在伯明翰或利物浦郊外一块2英亩半的地盘，不管是天然的岩石高地还是肥沃的河谷，他们只是根据自己的想像去设计每座别墅而已。主要是不要搞得枯燥无味，因为如果说有什么东西使19世纪时精力充沛的商人、厂主们最厌恶的话，那就是枯燥无味了。正如劳登指出的：即便是“成问题的”但却有“强烈的风味”，也比“合乎规矩的枯燥”要强得多；这种规矩，他感到无可厚非，但也绝难称许。

现在当我们看到这些曾经夸耀一时的府邸，破败冷落地夹在后起的工厂之中，或者已变成了劣等仓库和住房的时候，真难相信这种带着不调和的卷叶饰和雉堞的拙劣的中世纪仿制品，竟然与我们今天所理解的现代建筑的别墅概念有任何关系。然而，在这些建筑上创始了自由设计的概念，虽说大量的凸出、凹进、挑窗和六角塔经常是单纯为了效果而设计的，并且经常造成不说是没用也是极不方便的内部空间；但是，比较敏锐的理论家们，很快就体会到从这种自由设计的形式里，可能得到的好处。尤维

德·普赖斯早就指出过下面的事实，即仅仅坚持窗户一定要对着最好的风景这一点，就能迫使一位建筑师创造出许多他未曾梦见过的如画般的形式和组合。雷斯顿则更进一步，他指出不规则性不仅有突出的画意，而且经常是调整不同大小和形状房间的最便利的方法，并且得以比较顺当地增建。实用和画境就这样大体一致了，到了下个世纪，结果达到简直不能将此二者加以区分的程度了。

第二篇

复古主义

第 4 章　对风格的意识

20 年前，关于“现代建筑”字义上最流行的概念之一，就是它意味着战胜复古主义，或者换句话说，战胜先前“模仿过去风格”的作法。在 1750 年以前，建筑是根据既定原则建房的一件简单明了的事情。因此一个建筑师只要不超出某些公认规则的限制，其想像力和艺术构思可以充分地发挥。但是，在 1750 年以后（据说如此），而且特别是贯穿整个 19 世纪时期，建筑师们不再满足于用这种简单明了的方法去盖房子了，并且宁可浪费精力去设计历史上的样式，它使建筑艺术降低到差不多成了带有装饰的轮廓和立面的精细作品了。在 1920 年到 1940 年之间，作为许多著名先驱者煽动的革命的结果，才逐渐回复到 1750 年以前理解的那种对建筑物的传统哲学，虽然因为结构技术的变化，其外观已迥然不同了。因此，根据这种学说，从 1750 年到 1920 年这些年必须简单地看作是打断了连续建筑传统的不幸插曲；一个与当代建筑关系极少的插曲，除非是说它曾滋养了终于将建筑引回正途的反叛种子。

这种解释当中有很多是真实的（虽然其中有些显然令人难以接受，例如对现代建筑确切为何物的恰当解释），但是，它有两方面会造成误解：第一，它暗示在复古主义的整个观念中，总有某些名声不佳和颓废之处。然而复古主义是曾经出现于某些生气勃勃的文化和艺术敏感的历史时代的一种现象。如在 9 世纪，那时查理曼大帝企图复兴罗马建筑；以及 15 世纪，正处于如今称为文艺复兴或再生的时代。第二，它暗示在 1750 年和采用了钢和混凝土框架的时代之间，还有些明显的替代物去取代希腊、罗马、哥特或文艺复兴式的建筑；然而，实际上创始并且宜于砌体构造

形式的建筑条件并没有改变。

实际上，比起早先的复古，19世纪复古主义的独特之处，就在于它同时复兴好几种建筑，并且其中没有一种具有足够的权威性或时兴到战胜它的竞争者，甚至取代以前造过的某种建筑。在9世纪至15世纪，复古的形式当时被看作是不容怀疑的一套建筑原则的惟一可以恢复的表现。假如19世纪的西方世界追随了哥特复古主义者（由于种种原因，拟在后面叙述他们，这些人只要求恢复被文艺复兴中断了的建筑传统），19世纪的复古主义就永远也不会建立起作为一种理性现象的任何特殊的东西了。事实上，19世纪的理论家们，对于什么是基本原则是绝不可能取得共同一致的意见的，更不用说一致同意表现任何一种特定原则所应采用的理想形式了。这部分地是由于艺术批评的民主化（大权不再握在文化名流手中），以及当时普遍喜欢公开辩论（由于普通印刷术迅速发展而更易做到）。但是，主要是由于对历史的新看法，这种看法在建筑上的自我表现是自觉地认识到了当时被称为（现在也仍称为）的"风格"。

近年J·M·理查兹曾给风格下定义为：每一代皆能迅速地认出是自己的风尚。另外尼古拉斯·佩夫斯纳说它是："将一代个体创造者之美学成就联结为一体者。"根据新近的另一个定义，它是由艺术家们作出的流行的处于支配地位的或真正当代的世界观之表现，这些艺术家最成功地直觉到其时代所特有的人类经验之性质，并且他们能够将这些经验表达在深深合于作为该经验部分的技术、科学和思想的形态之中。可是，"风格"这个词原来的意思是指文学作品中属于形式和表现方面，而不是思想或事物表示的内容方面的一些特点。换言之，根据古典主义理论家的说法，风格仅是表现在文学方面的那些礼法规矩，它要求做某些事情的方式必须与所做的事情相配。因此，菲雷蒂埃在他1690年出的字典里，给风格下定义时解释说：高级的或崇高的风格应该用于公开言论，中等的或随便的风格应该用于谈话，而下等的或粗俗的风格则留给喜剧或滑稽剧。到18世纪中叶时，公认的风格种类增多了，以提供更微妙的区别；据此，在刚提到的三种风格（崇高的，随便的和粗俗的）之外，又加上对某些情绪、感情甚至欠缺的表述，诸如雅致的、快乐的、华丽的、浮夸的和枯燥的风格。有些理论家还将这个字加以引申，用以包括各种公认的诗体，如

叙事的、神圣的、田园的风格。但是应该指明，这并非当时任何法文、英文或意文字典中所作的解释。

与风格这个词有联系的还有其他概念，譬如它可以是给与文学的优良品质，像斯威夫特就给风格下定义为“恰当之字用在恰当之处”，或像拉辛说的，风格是：“以最少的字表达的思想”。此外，早在1589年，乔治·普吞哈姆在《英国诗歌的艺术》中，曾认为虽则风格基本上是与内容和主题有关的，但仍有一种语言上的普遍个性，这与作品的内部要求无关，它表现了作者的性格。（约翰逊博士也有这个看法）。但是直至19世纪初，浪漫主义的批评家如科尔里奇仍然能够宣称：风格不是别的，而是适当地并清楚地表达意思的艺术；而斯威夫特的风格之所以完美，不仅是用词得当，而且因为手法是内容的一种完整表现，没有雕琢之痕。

于是我们明白了：为什么像J·F·布隆代尔这样一位古典主义的理论家，在1750年以后在学校里讲课时，要对学生说建筑中风格的意思，就是必须相应于一座建筑物的目的而选择的真实性格，并因而是建筑的诗。正像有神圣的、叙事的和田园的诗歌一样，如是也有神圣的、英雄的和田园的建筑。并且正像有些诗歌优雅、有些欢乐、有些壮丽，建筑也一样能够表现出适合或不适合建筑物目的之情绪。对他来说，重要的不仅在于区别功能全然不同的建筑类型，如教堂与府邸，而且要区别不同的教堂与不同的府邸。因此，他认为一座教区教堂应该与一座修道院教堂明显不同；一座银行家的住宅应该不同于军人的住宅；并且国王的宫殿应该有别于太子的甚至皇后的宫殿。他的许多关于体现这些区别的手法的想法是不切实际的和武断的，法兰西建筑学院曾直截了当地告诉了他这一点。这是当他在1766年在学院作这方面的报告时，因为当时学院正十分热心于现实主义。但是他的理想本身却显然非常正确，因为它来自这样的信念：即作为一个根据或原则，每一座大厦都应具有表明其特定目的的印记，并具有一种性格而不借助任何雕刻标记，它决定其总形式并且表明这是什么建筑。

然而，甚至当布隆代尔写出这个定义的时候，新定义也正开始生效了。新定义甚至出现在他自己的再版教科书中。这种新定义肯定可以远溯到1717年出现的科兰·坎贝尔的《维特鲁威与不

列颠》(Vitruvius Britannicus)一书的第二卷。其中风格这个词以新定义出现过好多次，例如关于一座房子设计成“剧院风格”（对此坎贝尔说：“允许较之一般庙宇或宫殿风格更为华丽”）；以及一座房子设计成“伊尼戈·琼斯的风格”。这里，在前面的例子中，这个词的用法已经明显地不对头了，因为它暗示：一座房子可以用仅适合于剧场的风格而变得很华丽。可是根据一位古典主义理论家的说法，“剧场风格”的定义就意味这种风格适合于剧场，正因为如此，它也就不适合于其他建筑。至于将他的其他设计归属为“伊尼戈·琼斯的风格”时，坎贝尔实际上颠倒了风格的主要古典主义含意，因为他正在宣称：风格不必涉及建筑物的目的，它同样适用于制订设计的建筑师的个性。

这种看法的转变，与当时追随艾迪生的哲学家和文学批评家们正在介绍给英国思想界的新美学概念，显然非常一致。因而，在1783年，这个哲学新学派的后期领导者之一——休奇·布莱尔得以给风格简单地下定义为：“一位作家的思想方法与气质特色的独特表现”。此外，甚至那些有关叙述事物的风格（如“叙事的”风格或“田园的”风格）的经典概念，不久也被歪曲去意指一种风格可以比其他所有的风格更为可取，而不管概念所表现的性质了。例如在1756年，一位霍勒斯·沃波尔的朋友、诗人、考古家托马斯·格雷竟声称：真正的抒情风格，以其奇想、装饰、表现鲜明和声调和谐，天生来就优于任何其他风格。

这种思潮因而使18世纪中叶的哲学家们怀疑到：像过去200年以来，仅仅把古典建筑看作“建筑”是否相当狂妄，因为这意味着其他每种建筑形式——不管是中世纪的或东方的——都是非建筑。他们提出：难道实际上古典建筑不就是优于其他风格的一种建筑风格吗？因而，就像威廉·钱伯斯爵士那样古典主义的建筑师们而言，还仅把中国建筑说成是“建筑物的一种异常风格”，而较后的作者们却普遍简单地称之为“中国风格”了。与此类似，哥特式也被归类于一种风格了，并且一旦像亨利·菲尔丁那样的小说家开始形容房子是“哥特风格”的，建筑师们很快就跟上了。

在此以前，还没有人将当时的正规建筑称之为“古典建筑”，或认为用风格称号（即根据国家或时代）来限定建筑，除了表明它是外国的、浪漫主义的或奇形怪状的以外，还会有任何意义。

但是到1762年时，有些建筑师产生了这样的概念，即“风格”这个词也可以用来指明发生于古典建筑本身发展中的变动。在该年出版的斯图尔特和雷维特著的《雅典古迹》中，就谈到了“建筑物的希腊与罗马风格”之间的差异。同时在1764年出版的，罗伯特·亚当著的《戴克利先皇帝在斯帕拉托的宫殿遗迹》一书的序言里，他声称戴克利先不仅培养建筑师们善于成功地模仿“更为完美时代的风格和手法”，而且他也曾经“复兴了一种更优于当时的建筑情趣。”亚当在他题献给乔治三世的前言中说，皇上为何不可照此办理呢?

这两种看法，加上当时流传于哲学家、诗人和历史学家之间的所有其他爆炸性的学说共同作用的结果，实际上必然给古典主义建筑的理论结构底下设置了一颗炸弹。文艺复兴曾被公认为追迹于所谓一个更为完美时代的风格和手法，并且复兴了一种被认为更优于当时的建筑情趣，但是，这样干是出于对突然想出来的那个文化上完全处于野蛮状态时代的反应。任何古典主义的作者，从阿尔伯蒂到布隆代尔都从来没有怀疑过：除了中世纪这段插曲外，真正的建筑总是演进的。威廉·钱伯斯爵士承认罗马人的艺术与其他民族的一样，有其上升、盛期和衰微，甚至他也认为要承认如果希腊建筑在亚历山大时期有缺点，它在两个世纪以前时缺点就一定更多，这足以驳斥希腊复古主义者的自夸。实际上，18世纪早期的基本信条是：希腊的建筑不如罗马的，罗马的建筑则不如他们自己正在建造的。

“风格”的全新意义是逐渐被接受的，所以在18世纪下半叶时，旧的和新的意义经常出现在同一部著作里。甚至在布隆代尔的讲义中，我们发现了如下的表述：“任何人不仅必须比较埃及人的集中宏伟，希腊人的珍贵细部，罗马作品的完美规划以及阿拉伯人（即哥特式）的巧妙结构，而且必须比较构成其性格的特定风格。”与此类似，在一本无名氏于1788年出版的法国埃默农维尔园林指南中，我们既读到一座古典庙宇具有“高贵的和雅致的风格”，又读到一座叫加布里埃尔塔的园林建筑，“使人想到是实际上存在于加布里埃尔时代的一种风格”。但是，到18世纪末叶，“风格”这个词的新意义终于独占鳌头，这在1806年出版的米林的《美术辞典》中表现甚明。其中给民用建筑下定义时，用的措词是：“根据民族和时代而相异之风格。”并列举诸风格为：

埃及的、波斯的、印度的、腓尼基的、希伯来的、希腊的、罗马的、阿拉伯的、哥特的、撒克逊的和中国的。到1821年时，詹姆斯·埃尔姆斯在他的《建筑讲座》中，不仅接受了根据民族而划分的这些风格，并且按年代将希腊、罗马建筑相应分为五种“风格”：即荷马时期，公元前700年至培里克里斯时期，从培里克里斯到亚历山大大帝时期，亚历山大到奥古斯都时期，从奥古斯都到公元324年的时期。在他看来，现代建筑已不再是发展前进中的更高阶段了，因为他本人相信培里克里斯时期的希腊建筑的优越性，并且赞成复兴那种风格。

对古迹的崇拜促进了这种对建筑风格年代顺序的强调。这种崇拜也曾经是代表15世纪罗马式复兴的一种现象。但是，事实上15世纪对古迹的浪漫主义化是短命的，而且很快就转到更实际地关心组成它的保持原样的组件上去了。而18世纪的浪漫主义，它有对历史的新认识，以及像潘尼尼、皮拉内西、休伯特·罗伯特和朱奇这样的艺术家们作的大量遗迹测绘和绘画的推波助澜，却延续了一个相当长的时期，并且表现本身亦有该时代独特的方式：第一，它引起了对分类法的关心，靠这个发展出了考古新科学。它将建筑物也看成与古抄本和古文字一样，是历史研究的文献。第二，它鼓励一种对许多维特鲁威规则的学究式遵守，这些在以前由于没有实践价值而被忽视了。第三，它导致模仿罗马建筑构图的风气，也不管这对新建筑的预定用途可能多么不合适。

第5章　尚古主义与演进

由于对古典考古学新的兴趣而引起的问题，集中到两个基本的，所有现代理论家都必须对付的难题上，那就是：建筑的发展是前进的还是循环的，以及它的发展是由于环境影响而自动发生的，还是由于设计者本人选用的风格决定的。这些问题在任何以前的复古时期，从来没有过重要意义，因为譬如说瓦萨利，虽然说过设计艺术就像我们的身体的性质，也有其诞生、成长与衰亡；而他和当时的其他理论家一样，却相信自己适逢盛世，当时艺术不仅正在进步，而且已经达到环境所能指望的最完美的境界。至于在将来如何才能避免衰退的问题，并不比在遥远的过去如何达到了成熟阶段的问题对他们更有意义。他们把好的建筑规则看成永世不变的，他们同意对建筑起源的神话解释，并且以同样缺乏对历史的探索精神而同意下面的看法，即衰退只能来自天意、时代之险恶或人们的疏忽大意。

当建筑师们变成自觉地充当一个进展过程的工具时，就出现了对上述观点的反对意见。它一方面来自对每件事情的浪漫主义化，这开始于英国人对中世纪诗歌的兴趣；另外来自卢梭和孟德斯鸠的社会学及政治上的学说。它更因当时所谓的“推测历史学”的普及而促进了，用这种历史学，将当代社会中的理性成就、见解、习俗和制度，去与流行于原始部落中的那些加以比较。

对于比较守旧的哲学家们，例如杜格尔德·斯图尔德，这种历史研究法的价值在于：它表明了从洪荒时代的最初艰辛达到使事物变得“如此令人惊奇地人为和复杂”是以何种渐进的步伐完成的。这种转变表明了文化是如何发展的，从艺术的最初萌芽达

到“其最近的、最精美的改进”。但是，卢梭和孟德斯鸠却怀疑：现代生活的手段和复杂性是否真正如此奇妙，艺术是否真变得高雅和得到改进了。根据他们的看法，现行的政治、社会和文明状况并非逐步改进的成果；与此相反，而是由于一种不可避免的堕落，它压倒了每个一旦放弃了简单生活的社会。理想的政治局面在较小的瑞士的州里依然存在，那里市民们对每件大事都要集会公开表决。理想的法律情况仍然存在于美国的印第安人之中，那里由坐在树下的部落长老根据简单的自然法则来进行审判。理想的诗篇是古代吟游诗人的即兴之作，并由口头传之后世。在1750年卢梭写道，在艺术形成风格并教给感情去用借来的语言进行表现以前，风俗是质朴而自然的，正是罗马文化的复兴，才使得其同代人丧失了简单生活的特权。

这种美化“高尚的野蛮人”的效果，很清楚对复活希腊和哥特建筑更有影响，而不是对复活早期罗马建筑给与哲学上的支持。但是即使如此，它对当时以罗马建筑为楷模的古典主义建筑传统的影响也不能低估。不管古典主义者乐意不乐意，他们也不得不在有意进步与故意倒退之间进行选择，在探索一种新建筑或返回一个公认的“黄金时代”之间进行选择。即使他们仍然相信演进，对历史的认识也使他们过于注意演进过程的机械论，从而使他们能让建筑按其自身的速度自然而然地演进。但是，现在有些人开始怀疑，艺术是否真正在实际上也遵循科学上的同样演进规律。正如我们已经知道的，方坦内尔在他的《闲话古人与今人》一书中曾提出：既然美术主要是人类精神的自发表现，它们的发展就不能是累进的，因此就不会有像我们在实用技艺中找到的那些发展规律。这样一来，大概建筑可能不用再根据适用于科学发展的规律来评价了，但是难道就能参照某种理想时代所建造的建筑来评价吗？

在实践中，新时代的建筑师因而可以在四种态度中加以选择。其中第一种是演进的，末一种是革命的，其余的则介乎这两者之间。换言之，他们可以继续相信形式自然地演进，他们可以故意与过去决裂，或者他们可以坚持说演进应该由人的意志来引向某一个或另一个方向。第一，他们可以保持传统的古典主义哲学，即建筑由于要满足演进中的社会需要，而不可避免地会自动演进。但是，这样他们就可能被批评家们斥为头脑简单的反动分

子，与最进步的趋势步调不一致。第二，他们可以复兴古代罗马、古代希腊或早先文艺复兴的建筑，并且成为那些想回到古典历史的理想化时代的改良者。这些人或是想永远呆在那个时代里，或是想回到那里以便开始另外的更完美的进展分支。第三，他们可以成为那些想要复兴中世纪民族建筑的改良者的一员，这些人抵制古典建筑，认为它和他们的气候、地质条件以及他们的民族传统格格不入。最后，他们可以成为下面这种改良者的一员，这些人主张：除非19世纪能够产生一种与众不同的建筑，否则将来的考古记载就要搞错，并且由于正常的演进过程显然难以产生一种与众不同的建筑风格（或无论如何也难以很快地产生出来），是以必须刻意追求一种新的建筑。

为达到这些目的而作的各种尝试，将在下面各节中论述。同时必须指出：当问题正影响到所有建筑师的时候，仍然有不少人，特别在开始时对此漠不关心，并且他们由于业务太忙而无暇去进行思索。有些建筑师则真是毫无掩饰地玩世不恭，他们看待风格很像裁缝看待服装的时髦样式。对他们来说，和对他们的业主来说一样，切斯特菲尔德爵士给风格下的定义"思想的服装"似乎完全合适。并且，由于从服装到奇装异服也差不多远，所以下面的情况就不难理解了。在1741年时，美术爱好者协会在决定了他们的主席要穿猩红色古罗马式大袍，以及他们的秘书要像马基雅维利那样装束以后，还竟然决定在波拉仿制一座古代神庙作为他们的总部。这是一个导演们正要为他们的戏剧提供各时代的服装的时代。与此类似，比较顺从的建筑师们也承认：风格不过像业主为其建筑所要求的这种服装而已。只要找到能搞必要的大样的绘图者，或找到自己可以照抄的样本，他们就不管在选择风格上必然引起那些比较严肃的同事们道德上的推断了。这样的随意性是否有理，显然是个看法问题。但是这种态度随之而来的却是过去200年间大部分的理论已经付诸实践，从而产生出在我们周围今天看到那种建筑物。

第6章　罗马式复古

在1550年到1750年之间，访问罗马的建筑师们发现，古迹的景象并不比一个毁于战乱的城市废墟更吸引人。他们完全不想去绘制复原图或考证年代，而仅仅将其看成一大堆标准构件，它们能在古典柱式方面提供有关细部和进行改善的有用资料。就连当时的意大利建筑师、面对他们祖国的古迹，也不过当作可与维特鲁威的教科书对照研究的碎片（维特鲁威书中的插图已经散失了），或者当作可以掺用到业主房子上去的构件的旧货堆放场。兰奇亚尼曾经推算，在这个城市里各种文艺复兴的建筑中，可以找到差不多8000根古代柱子。例如，在圣彼得大教堂里的格雷戈里十三世的礼拜堂，所用的大部分大理石就是从哈德良陵墓拆来的。假如大理石不这样用，那就会像从提图斯浴场取来的块石那样，烧成石灰或破成石板以装饰耶稣了。

直到18世纪20年代以前，还没有真正出现对罗马遗迹的多愁善感，那时对伤感文学突然发生的兴趣，正使得英国诗人悟到建筑残迹颇能引起愁绪。在这种情况下，不是因为遗迹美丽而赞美它，而是因为它崇高。这也就是为什么当时认为最好的遗迹是哥特式的，因为这里毫无美丽的因素可言。克劳德和波辛的绘画里赞赏过罗马遗迹，但在18世纪下半叶以前，它只是令人想起野蛮战胜了高雅情趣——一种沮丧的和泄气的想法。然而哥特式遗迹却使人想到时间战胜力量的观念（这是坎姆斯勋爵在他的《批评的要素》一书中的看法，同样感伤但还没那么丧气），或者甚至是自然界的胜利，正像约翰·吉尔平说的：一处遗迹长年扎根土地，并与之浑然一体，直可视其为自然之物而非艺术作品矣。

英国的诗人和哲学家们只能集中注意他们周围的哥特式遗迹，此外别无选择。但是，当时社会上比较富有的和更有权势的人物，就是说贵族和领主们，也曾在去欧洲参观实习时研究过其他遗迹。在1750年以后，当访问罗马城本身变得政治上相当体面的时候，这种转移就变得日益普遍起来。在1714年之前，英国人都避免去罗马，因为它被官方当作天主教会策划反对新教徒后裔的主要阴谋中心。但是随着汉诺威皇族的即位，特别是在1745年，小僭君起事失败以后（当时詹姆士二世党人的目标显然被证实不得人心，并且法兰西国王撤消了对小僭君的官方承认），辉格党贵族自然认为他们可以冠冕堂皇地上罗马去了。他们对考察天主教堂不感兴趣，所以就转而把时间花在观看古代遗迹上了。

到1755年时，爱好古物的英国贵族已经成为一种公认的笑料了，这从约翰·谢比尔的小说《莉迪亚》中的尼克纳克尔顿勋爵的性格上就很清楚，书中这位爵爷整天在古代遗迹上测量。确实很特别的是有许多曾经访问过意大利的人成立了一个协会，叫"美术爱好者"，虽然它起初不过是个饮酒俱乐部，而后来却成了资助考古研究和出版的重要机构。欧洲大陆的小说家也将爱好古物的英国贵族看作一种独特的和与众不同的典型。因而，德斯塔尔夫人的小说《科琳》中的科琳引导着她的苏格兰朋友内尔维勋爵四处参观罗马遗迹，就像15世纪时科伦纳的书里，波利菲路斯曾经引导波利亚在梦中参观遗迹一样。可是他们引起的反应却显然不同。根据科琳所说，这种参观的目的是学习历史，因为遗迹教授历史比书本要强得多，它是通过想象用感情来影响心灵。她断言：乱石杂陈，遗迹与新筑并列而引起的感受，比单纯读史更动人心魄，而且罗马城的惊人魅力不仅在于其纪念建筑物的真正美丽，还应归于它能引人深思。她简直不能容忍那些博学之士，他们只是忙于堆集一群名字并称之为历史学，因为他们忽略了遗迹的价值是引起想像，去推测和发现那些从感受与研究得以揭示的奥秘。因而，她一定会赞成莱辛对古董收藏家与考古学家所作的区别，她说前者继承了古代碎片，而后者继承了它的精神；"前者难以所见而思，后者却以所思而见"。

在欧洲大陆，当时最著名的爱好古董的学究是德凯吕斯伯爵。他将大量收入的五分之四用于赞助古物的研究，并曾三次以

希腊、罗马、伊特鲁里亚和埃及的残石器物堆满其宅邸，而且每次最后都捐献给了国家。他的发现在1750年以《古物集成》为书名曾大量刊行，但是尽管它们引起了好奇心，可是当时的人并不都那么赞许他的工作。德阿朗贝尔，这位理性主义和进步的鼓吹者，就曾经不客气地比较了哲学家（他称之为未来之徒）与古董收藏家；他说古董收藏家整天在古物废品堆中挑挑拣拣，积累有关过去的无用事实。路易十五的建筑总监的秘书马蒙泰尔将德凯吕斯斥为一个冒充风雅的人，特别是在他主张当代艺术也应加以古物化的影响这一点上。狄德罗特别憎恶德凯吕斯，这一方面由于作为艺术批评家，他妒忌他的敌手，另外也由于他觉得像德凯吕斯那样的古物收藏家，实际上并不是从美观上多所评价，而只是好古而已。

虽然如此，这些新的古物研究似乎已经引起了广大公众的注意。这方面第一批并且完全肯定是最枯燥的出版物之一就是蒙福孔的《古物说明》十卷集。然而，它在出版后的两个月里就销售一空；所以又再版两千套，连前共达四万本在一年内印行。另外与此相似的一些著作紧接着，或说是同时出版了。影响最大的著作之一是洛德威科·安东尼奥·穆拉托利对意大利古物与铭刻的研究，它陆续出版直到他去世的1750年，共达79卷之多。

所有这些研究的最重要的结果是为新的历史概念提供材料，这种历史概念是依据现在所谓的“社会历史学”去看待过去。社会历史学所以对人工制品较之官方文献更为珍视，因为它能使想像力更生动地描绘出过去的人们如何生活。在1750年，莱辛当时正开始他的文学批评事业，他已经创始了利用古代文学作品来直接地、博学地研究古代的社会生活。正当此时，他以前的老师、莱比锡大学的历史教授J·F·克赖斯特也开始讲授一门值得纪念的课程。在课程里，他极力主张他的学生们不仅要熟悉古人的文学、铭刻和货币，而且还有他们的建筑、雕刻、珍宝、花瓶以及其他艺术作品。在1767年，古典考古学的首次正规的课程是由C·G·海恩讲授的，尽管他眼光短浅，除了对古代雕刻能精细分辨以外，算不上是一位优秀的鉴赏家。那时艺术史研究的方法相当幼稚，甚至莱辛在没见到雕刻原作之前，就写出了论文《拉奥孔》，也不觉得有什么不当之处。温克尔曼在开始时也一样，研究这个雕刻也只是根据石膏模型。只有到了1764年，当他出版了

《古代艺术史》之后，可以说艺术作品的科学研究以及从此根据风格特点来确定年代的现代方法，才真正开始了。

由于这些发展，可以料到建筑师们也会得益匪浅，它似乎是古典考古学所提供的。可是极少业务繁忙的建筑师能有时间沉溺于开创性的研究与探索，大量的工作是由富有的业余爱好者或在罗马的法兰西学院的学生们开展的。结果，这时出版了许多关于罗马建筑的重要著作：其中第一部是罗伯特·伍德在1753年至1757年出版的关于幅员广大的在巴尔米拉与巴勒贝克的罗马遗迹的著作，其中有成套的、精心制版的测绘图和画面。第二部是前已提及的罗伯特·亚当出版于1764年的关于在斯帕拉托的罗马遗迹的著作。第三部是查尔斯－路易斯·克莱里索的《尼姆古迹》，它于1778年初版，再版于1804年。第四部是从1751年以后出版的系列丛书，内容是庞培和赫库兰尼姆的发掘。第五部是G·B·皮拉内西出版的关于罗马古迹的数以百计的成套版画。

《巴尔米拉遗迹》与《巴勒贝克遗迹》这两部书，开始出现似乎并没有很新奇的地方，因为罗马遗迹的测绘图，自文艺复兴以后就已经出版了。但是这两部书是重要的，因为它使建筑师们特别意识到：罗马建筑在帝国的不同地区及其不同发展阶段之间，曾经存在着变化，以及在受希腊影响的东方，装饰比较自由，大量使用柱子并且构图的尺度也宏伟得多。这并不是首次出版这两座废城的报道，因为在上个世纪，马罗就已经在他的游记中描述过了，而且还附有插图，虽说是有些粗糙和间接。但是现在，欧洲的建筑师们第一次能够依靠精密的测绘图和复原图来研究这些建筑物了，并且能够依靠文字根据，来推想这些建筑物原来建造的时代了。

《戴克利先皇帝之斯帕拉托行宫遗迹》（由亚当监督测量，但实际由克莱里索绘制）这部书的重要性在于：它是涉及仍在普遍建造的一种建筑类型的首次考古研究。罗伯特·亚当看来并不是由于对其实用意义有什么深刻认识而采取了这个题目。实际上，他曾明言出版此书的目的不过是想引起顾主的注意，并使自己得到公众尊敬。他原来偶然想到过要修订一部有关罗马庙宇或罗马浴场的现有书籍，后来决定去埃及，但没去成，因为横越地中海的资金不足，他只能代之以穿过亚得里亚海了。然而，事实上由于以前的测绘书籍，例如德戈德茨的《罗马古迹》，其中尽是些

庙宇、会堂和其他对18世纪社会实用上无关的建筑类型；所以这本涉及居住建筑的《戴克利先皇帝行宫遗迹》，至少确实使人想到：某些罗马建筑构图可能适用于当代的住宅，就像罗马柱式的细部一样，它曾是建筑理论家们主要集中注意的方面。

克莱里索的《尼姆古迹》的重要性在于它引起了欧洲人对自己土地上的古代遗迹的兴趣。在两个世纪以前，J·P·德阿尔本纳斯就曾出版过插图本《古老和辉煌的尼姆城史论集》，但其插图（后来由帕拉第奥复制的）并不精确。后来虽然德戈德茨在1674年去罗马的路上，曾经重新测绘过这些建筑物；但当他在海上被海盗劫走并扣押在阿尔及尔16个月的时候，他的测绘图丢失了。在1682年，一个研究古迹的协会成立了，并且想把梅宋卡瑞神庙作为总部和博物馆，但没有成功。这类神庙并没有受到普遍地赞美。例如，马蒙泰尔就认为它枯燥乏味地巨大和沉重。在1778年，这座著名的建筑物仍然被当作修道院的教堂在使用。到克莱里索测量的时候，它的内部被改得破碎不全，外面堆满杂物，以致实际上不可能欣赏它的构图。因而，他出版的复原图，不仅使建筑师们熟悉了这个在欧洲除万神庙以外可能是最完整的罗马神庙；而且有助于开始一个主张严格保护这类历史性纪念建筑的运动。

影响最大的出版物（除皮拉内西的通俗版画以外）是有关赫库兰尼姆的。这里埋藏的城镇是在1719年偶然发现的，但直到1750年才开始认真地发掘（晚于庞培城两年）。当被特许的参观者爬过火把照着的地道的时候，他们才意外地和突然地知道了罗马室内设计的特色。说起来真够奇怪的，这种型式的室内在早期文艺复兴时就已经众所周知了，并曾经被像拉斐尔这样的艺术家模仿过。因为古代原型被埋在地下的所谓“洞穴”里，所以他称这类设计为“洞穴式”。但是，后来的建筑师们对这种遗迹的兴趣并不大。下面是这种态度的典型例子，即当方坦内尔在1592年穿过地下庞培开凿输水道的时候，他竟然没有足够的好奇心去进一步考察地下的情况如何。与此相似，在1550年与1750年之间的室内装饰家都依赖自己的创造和办法，与古代样式截然不同，他们大概认为古代样式也不足为训。甚至帕拉第奥，这位所有16世纪的罗马建筑信徒中最热心的人，在住宅的室内方面也忽略了追随罗马范例。后来他在英国的模仿者们在进行室内设计时，则

或是以标准柱式装饰墙面，或者索性采取当时流行的巴洛克或洛可可样式。

庞培和赫库兰尼姆的早期访问者的第一个反应，表现了这种对古代室内装修的看法。在1754年同时以英、法文出版的，科尚和贝利卡著的《赫库兰尼姆镇的古迹考察报告》里，科尚显然很不喜欢这些壁画。他说，许多画是描绘建筑残迹的，但并不值得注意，因为它们完全不合比例。他说，一般地讲柱子比自然尺寸要长两倍到三倍，而外形则是“恶劣的哥特趣味，荒诞有如中国设计”。与此类似，由两个西西里的国王个人出版的官方《赫库兰尼姆古迹》，在1768年呈送法兰西学院的时候，学院宣称其对于建筑历史较之对于建筑进展更为有用，它所绘制之建筑更类似中国式及阿拉伯式（即哥特式），而非希腊人与罗马人之美丽建筑也。J·F·布隆代尔于1771年出版的给学生的讲义里，几乎逐字逐句地重复了这个说法。

但是，到18世纪60年代中期的时候，罗伯特·亚当不仅使这些样式在英国华丽的室内，成为时髦的装饰，而且在室外立面上也运用类似的自由手法处理比例。他写道：“老是看见平常比例的多立克、爱奥尼和科林斯式的檐部呆板地重复，没有比这个更枯燥和讨厌的了。”亚当的首创精神具有特别重要的意义，因为和早期佩克与后来艾利森所表现的抽象看法来相比，他对苗条和轻巧的偏爱构成了对维特鲁威比例学说的实际打击。这回不再仅仅停留在理论上，而是提供了一个挑战性的实例，它表明这些比例可以变更，并且还可能改进。然而在事实上，新的样式在当时成果不大，直到下个世纪使用铸铁柱子的时候，柱子比例才成了个实际问题。说起来相当矛盾，当时所有这些古迹研究的最普遍的结果，却是更牢固地确立了维特鲁威的法式。因为不管罗马人在室内壁画上把柱子比例搞得如何苗条，但从外部看，下面的事实是无可怀疑的：即在巴尔米拉和巴勒贝克的结构柱子，不仅符合维特鲁威的标准，而且比起后来习惯作法中的柱子间隔要近得多。17世纪和18世纪初的建筑师们，知道加宽柱距在实际上的好处。所以无论何时，只要这样作能够显示他们在建造大跨度檐部方面的技巧，他们总愿意去扩大柱距，而从不顾及维特鲁威在这方面的法式。因为这些法式不是根据任何权威，而似乎只是赫墨金尼斯的说法（赫墨金尼斯是一位希腊建筑师，维特鲁威是从

他那里抄来的法式），并且无论怎样，他们仅仅涉及到庙宇的周围廊柱。可是现在，年轻的建筑师们却坚持严格地遵守这些古代公式了；如当时雅克·贡杜安在他的新医学校的庙宇似的门廊上，就使用了正规的分柱法，这所学校在1771年建于巴黎。

所有这些研究的另一个矛盾的结果，就是在对待罗马的构图方面产生了一种同样不合理的和形式主义的态度。在1720年与1770年之间，欧洲权威的建筑师们，特别是法国的，曾经以他们在住宅设计上的独出心裁和功能卓越而自豪。这方面第一部书的作者告诉我们，其所以题名为《现代建筑》，是因为它涉及以现代功能为目标而设计的住宅。然而，尽管不久前发现了许多罗马住宅设计的实例，下一代时髦的法国"反复古学派"设计的住宅甚至不照着罗马皇宫的样式来搞，而是使人想起了罗马浴场的形象。例如皮埃尔·鲁梭设计的萨姆公馆，在朝向花园的立面中央就有一个像温水浴室似的圆顶大厅。甚至亚当本人在模仿古代的构图时，也是毫不考虑其原有功能。例如在凯德尔斯顿，那里客厅的内部设计虽然来自戴克利先宫的前厅，但其外观却像一座罗马凯旋门。

这种任性地把古代构图形式张冠李戴的风气，似乎起源于英国，并且可能最早是由尼古拉斯·霍克斯穆尔开始的。他将从他老师克里斯托弗·雷恩学到的一种技巧，简单地歪曲并且滥用了。原来没有受过建筑训练的雷恩，在设计第一座建筑物时，曾不得不用书本上找来的图样作为自己构图的蓝本。例如，下面的情况是不容怀疑的：即牛津的谢尔多尼安剧场的平面是来自塞里奥斯作的马塞勒斯剧场复原平面，正如其立面是以1521年版的维特鲁威著作里的插图中塞萨瑞安诺作的法诺巴西利卡复原图为基础的。当雷恩变得更有经验以后，他当然极少再依靠这种原型了，但他仍保持着根据文字描写去试图复原古代建筑构图的兴趣。例如他在1677年，曾复原在哈利卡纳苏斯的陵墓（或波森纳墓）。

可能因为霍克斯穆尔在18岁时当上雷恩的绘图员以前，缺乏正规的教育，他似乎误解了雷恩在认真的建筑研究上的学究气的乐趣。不论怎样，雷恩肯定非常尊重古典的学问，因为他曾以儿童般的喜悦心情、用长长的牵强附会的拉丁文相应字来代替英文给图纸题名，尽管事实上想要看的人当中的绝大多数全不能理

解。但是不管原因如何，他显然将模仿古典构图本身当作一种特殊的美德，因为就雷恩的实际建筑而言，他在以罗马结构为基础时，总要考虑到相似的使用目的。但霍克斯穆尔却似乎完全不关心这种微妙之处，将哈利卡纳苏斯的陵墓用到一座教堂的尖顶上，将雅典的罗马钟塔作为另一座教堂的细部，并且他一般地喜欢用不调和的和怪异的出典来拼凑他的构图。

虽然霍克斯穆尔在这种技巧方面是位特别著名的开业建筑师，但他决不是独此一家。在1717年科伦·坎贝尔公布了一座他称之为"维特鲁威风格的教堂"，它不过是一座位于尼姆的以爱奥尼代替科林斯柱式的梅宋卡瑞神庙，并且在东头开了个百叶窗。在1727年，约翰·伍德在自己考古研究的浪漫主义冲动下，以在巴斯的罗马角斗场为蓝本，设计了阶梯式住宅。在1752年，艺术爱好者协会决定放弃倍尔美尔街的斯塔和嘉德酒店，为自己盖一所合适的房子，他们决议"选定某一古代建筑以为范本，协会欲使其根据所能达到之最精确比例与尺寸建造之"。并说此设计将当然地作到无懈可击，以此作为许久才批准设计的理由。这种用一座完美的古代建筑（这里用的是波拉的庙宇）当标准的外壳，里面塞满各种类型的设施的作法，在19世纪初变得如此影响深远和广为流传，以致不久它本身就几乎成了一种建筑传统了，并且在美国特别流行。美国的托马斯·杰斐逊总统就热烈地赞赏尼姆的梅宋卡瑞神庙（虽然他仅仅是从图中见到的），所以在1785年，他搞了一个这座神庙的复制品来作为弗吉尼亚州的议会大厦的外壳。杰斐逊对自己的动机是非常清楚的。1786年1月26日，他在答复弗尼吉亚州要求获得那里的公共建筑设计方案时写道："在执行这些命令时，有两种进行的方法出现在我的心里：一种是将它交给某位建筑师去根据他的想象画出样式，这种作法的经验表明大概有千分之一的可能碰上个好形式；另一种方法是采用某个已经设计好的、举世公认的典范当作样板。我毫不犹豫地决定了用后面的方法最好。"

不过，这些关于理想原型的选择方面的各种竞争风气，远远比不上不久兴起的更基本的哲学上的争论，它一般与考古学有关。例如，仍然有不少理论家特别谴责直接模仿，并且他们继续赞成由J·F·布隆代尔阐明的经典理论，其大意是："古人能教给我们思考，但我们决不要像他们那样思考。"克莱里索，这位启

示人们能轻易搞复制的那本书（指《尼姆古迹》）的作者，他本人就反对将指定为公众使用或娱乐的建筑物，造成类似献与神灵的纪念建筑物的作法，并且主张前者应该“用绝对与所有其他建筑物不同的风格来显示自己”。他继续指出：刻板地抄袭古代建筑形式的那些人，仅仅表明他们未能充分地研究这些纪念建筑物创作中的精神。

甚至建筑外行和哲学家们，例如佩恩·奈特这位艺术爱好者协会的著名会员，也曾指出，所有这种模仿者的基本错误就在于：他们只知道奴隶般地抄袭那些他们看到的成品外观，而不是去研究并采用那些当初指导艺术家创作它们的原则。他主张：由于艺术的原则正是一系列想法的结果，而这些想法在艺术家的心中是从对整个情况适当的和充分的考虑里得到的，所以假如情况或目的改变了，他的想法也必须随之改变；否则他的原则就会错误，而且他的作品也会不合适了。乔舒亚·雷诺爵士提出一个类似的看法，在实际上这种看法也屡次被许多作家所重复，他们在对历史新的看法的鼓舞下，感到应该强调过去一直未讲明的，在有创见的仿效与单纯的模拟之间的区别。阿伯丁伯爵，这位希腊式复古的最有力的宣传者，坚决主张说：他并非建议无创造性地模仿任何一种特定的古代遗迹——“那样将会表现出匠人的索然无味的迂腐”——而是要依附那些希腊人在工作中的普遍的优秀原则。劳登也是在 19 世纪初写道，他主张在仿效一种风格时，不要求一个人去抄袭特定的形式，而是要求进入主题或风格所归属的精神之中，并从而以其精神形成新的构图。他最后说：“任何一位建造者都可以抄袭一种风格，但是创造它却需要一位艺术家。”所以尽管巴伐利亚国王鲁德威希二世曾树立显然有权威的先例，他坚持用他喜爱的各种外国历史遗迹的仿造品来装饰他的首都，但是即使在正推广这种风尚的时候，彻底模仿经常遭到比较有思想的观察家们的嘲笑。

那么最后，罗马式复古可以概括为：它是在比较保守的建筑师们对比例和构图的看法方面的新的好古癖的结果。至于他们对柱式比例的看法上，则或是采用以维特鲁威的教导为基础的一成不变的和学究式的系统；或是与此完全不同，采用认为正当的庞培壁画中的比例，它的柱子苗条间隔又大，以致引出了后来与铁结构相关的比例。至于他们对构图的新看法上，现在对罗马建筑

物的复原表现出极大的兴趣，这方面竟然到了将罗马的浴场和庙宇改头换面，也不管多么不合适，硬去担当与原来毫不相干的用途。所有这些趋向，比起前辈的古典主义理论来，可以看作是退步，但是它们又具有现代的特色。其中表现出来历史的新认识对建筑师们产生的有力影响，并且显示出对“形式主义”现代趋向的第一个迹象——形式主义即对某些形状的偏爱，不是因为它们合乎功能，而是因为它们当时流行。

第7章　希腊式复古

在过去两个世纪里，影响西方建筑的许多冲突的设计思想之中，大概没有一种能像发源于古希腊遗迹的那些思想表现得如此千姿百态了。这种差异在希腊灵感最为盛行的美国特别明显，后来的历史学家因此将美国从1820年至1860年之间的整个时期都归为"希腊式复古"。事实上，尽管"希腊式复古"在那时建造的全部建筑中毕竟只占少数，即使我们将那些故意非古典式的建筑除外，也是如此。在欧洲国家里，可以发现类似的、如果不算是更大的差异。因而，希腊式复古比任何其他复古都更好地阐明了下面这种判断的狭隘性：即认为复古主义好像是一种单纯的形式上的矫揉造作，而不是相互矛盾的主旨的一种复杂混合的结果，它关系到不同的地方环境、关系到普遍的文化变迁以及传统的建筑信念。

就希腊式复古发源于新获得的希腊建筑知识而言，这里大概应当归功于某些著作的出现。即1758年出版的J·D·勒鲁瓦著的《希腊最美丽的纪念物遗迹》，1762年出版的斯图尔特和雷维特著的《雅典古迹》，以及1764年出版的迪蒙著的《帕埃斯图姆之平面、断面等之顺序》。而所有这三部著作，全可以说起因于1748年至1750年之间对帕埃斯图姆突然发生的兴趣。到该处访问的目的和情况，可以当作促使18世纪的建筑师们从事这类研究的典型。

当然，土耳其人放宽了对外国人访问其领土的限制，是促进访问希腊本身的因素之一。但是认为这点起了决定性的影响，或者假定仅是土耳其人的故意阻挡了更早地考察希腊遗迹，恐怕是错误的。早在1625年阿伦德尔伯爵就曾派代理人去希腊搜集古代

大理石雕刻。在1674年，法国驻土耳其大使德努尔泰侯爵路过雅典时，帕提农神庙的雕刻曾给他留下了如此深刻的印象，以致他委托了勒布伦的一位学生将残存的全部雕刻仔细地画下来。也是这个时期，当时两位最著名的古物搜集家雅各布·斯彭和乔治·惠勒正在这个地区旅行，为他们的《意大利、达尔马提亚、希腊和地中海东部旅行记》收集资料，该书出版于1678年。

在帕埃斯图姆的希腊古迹，从陆上距那不勒斯约70英里（约113公里），穿过萨莱诺海湾从船上清晰可见；然而直到1750年以前，就没有任何一位重要的建筑师想到访问该地。西西里岛上大量的希腊庙宇也同样是很容易去的，而在德奥维尔于1724年去那里以前，竟没有人想到考察一下它们；并且直到G·M·潘克拉奇著的《西西里古迹》于1751年出现之前，也没有出版过它们的图样。

访问帕埃斯图姆的新想法，似乎部分地由于它邻近赫库兰尼姆，但主要还是由于它被认为颇有画意这个事实。当佩恩·奈特访问该遗迹时，发现其上苔藓杂草丛生，而且不像他在罗马见到的那样，它们既未经烟熏火燎，也没有因现代添改而面目全非。因此他评论说，它们看上去更加丰富多彩、和谐并且美丽如画。当歌德访问该遗迹时（他被佩恩·奈特的描写吸引而来，随后又将奈特关于西西里古迹的书译成了德文），他对古迹不容置疑的画境美有类似的评价，但是他也明显地注意到了它们极不正统的比例，正像歌德说的，由于他整个先入为主地赞成一种“风格比较轻巧”的建筑。然而，不超过一个小时，他看它们就顺眼了，并且判定：虽然第一眼看上去，这些短粗的柱子挤在一堆似乎“沉重，不说是可怕吧”，而事实上只不过由于经过若干世纪，人们的趣味已经由严峻发展为轻松，这和建筑生产也是一致的。

因而，当歌德的同代人将自己的趣味与纯朴的古人协调一致之时，在建筑中才真正开始出现了希腊式复古。这个协调一致，等于把他提到的发展过程给颠倒过来了。

访问帕埃斯图姆的第一位建筑师（除去原住在附近的不算）是J·G·苏弗洛，他是1750年去的，当时正陪同蓬巴杜夫人的兄弟马里尼伯爵在意大利旅行。这回他们自然要去访问新发现的那不勒斯附近的地下罗马废墟了。当他们在那儿的时候，马里尼的一位意大利熟人建议他们顺便访问一下帕埃斯图姆，这处遗迹是

1745年D·G·安东尼尼首次加以描述的，并在1748年出了它的图样。马里尼本人显然并不认为那里有什么意思，所以苏弗洛就独自勉强地接受了邀请。可是，一旦身临其境，遗迹就给了他极深的印象，以致他搞了成套的测绘图，后由迪蒙制版发行。但是他说，这样做并不是因为他认为这遗迹特别美丽，而是为了“不管材料和它们的比例”也可以赞赏它们，并且用它们的尺寸来表明希腊人（如维特鲁威所描述的那样）和罗马人的多立克柱式“后来产生的进步”。

因而，他公开承认的兴趣纯粹是历史方面的，但是这些柱子和檐部的奇异比例，仍然很可能使他想到与当时自己心里的某些设计问题是密切相关的。因为有些时候，法国的权威建筑师们对于已由洛可可室内装饰师推广的弯曲构图和娇艳装饰，正表现出日益怀疑，并且日益担心它最后会使建筑本身衰退。实际上，建筑外观上应用洛可可样式在莱茵河以东较之在法国更受欢迎。但是梅索尼埃设计的圣叙尔皮斯教堂以及居维里和拉儒的版面“幻想曲”，似乎已是一种前兆，就是说假如法国再不加强鉴赏力的修养，在法国将会发生什么事情。因此，诸如J·F·布隆代尔这样的教师开始日益坚持鼓吹“男性之朴素”的价值——这是像A·J·加布里埃尔和苏弗洛本人这样的权威建筑师正开始付诸实行的一种学说。

现在就清楚了，不管帕埃斯图姆神庙多立克柱式的比例和装饰，比起维特鲁威的标准来是多么不足，但它们肯定是近乎野性的男子气概的。而且在一个从没见过古典柱式的柱高少于七个柱径的时代，它们似乎证实了改革者的主张，即古典建筑实质上是严肃的。在帕埃斯图姆发现的这种比例，在1785年以前从未实际体现在新建筑上，以后像勒杜这种浪漫主义的建筑师才偶然想到，它们适用于海关和工厂这类建筑。甚至像勒鲁瓦的书中画的那种比较细的雅典多立克柱式，也遭到18世纪开业建筑师们的冷遇；或仅仅能用在花园里，那里远远望去，沉重的比例被认为更能与浪漫主义的自然环境相协调。

但是，虽然可以将那不勒斯的多立克式看成老式的和地方性的，而心安理得地不予考虑，可要说雅典的多立克式与当时的建筑设计毫不相干却并不容易。像布隆代尔这种理论家，在研究过勒鲁瓦的著作以后，满可以推断说，它惟一的用处是在历史学方

面的，它主要的价值是表明了自希腊时代以来，建筑得到的进步，而这正是他早已确信无疑的。与此类似，威廉·钱伯斯爵士可以完全将他在雅典建筑物中发现的许多“畸形”，诸如“肿胀的柱子、狭小的柱间，和不成比例的额枋”，都归因于希腊人在结构方面不够精通。可是勒鲁瓦本人，却年轻得多，并且被自己的发现所激动，决不相信这些建筑物只具有历史价值。因为他访问希腊的目的原来就不是考古，而是想要完成他在罗马的法兰西学院的建筑学业，他是在23岁时得到罗马奖金后去的罗马。

作为受过训练的建筑师，勒鲁瓦面对着当时新出现的困难的决定：即古代遗迹应该作为建筑历史，还是应该作为建筑理论来研究，他敏锐地看到这两者不是一码事。因此，他将其著作分为两部分，在涉及理论的第二部分里，他提出来柱式比例的全部问题，在他本人调查的启发之下，可能需要重新加以研究。他谨慎地并且聪明地不从正面提出培里克里斯时代的多立克式优于当时的多立克式，但同时他又声称没有证据表明维特鲁威的判断就是无懈可击的，或者现存少量罗马多立克式的实例就是最典型的或最恰当的。因为姑且不说马塞勒斯剧场的柱子比例就没遵守维特鲁威的规定这个事实，也没有足够残存实例去证明，意大利的罗马人曾经完全放弃过公元前5世纪的比例。与此相反，雅典奥古斯都广场的证据却说明，罗马人当在希腊地区建筑时，仍在使用这种柱子。

勒鲁瓦在1774年被聘为巴黎学院的建筑学教授以前，他的看法并没有给人造成任何显著的印象；而直到他的一代学生在该世纪末成熟以前，他的影响的效果也没有真正显示出来。与此同时，法国人对希腊建筑的认识主要还是从通俗文学中得到的，例如P·A·居伊的《作家穿越希腊的旅行》、舒瓦索·古费的《希腊画中游》，以及巴泰勒米的《小阿纳卡西斯希腊游记》。

《作家穿越希腊的旅行》企图证实，古代希腊人的精神仍然存在于现代居民之中——这个想法在希腊解放战争后，具有特别重要的含意。同样的想法也可以从德斯塔尔夫人作的《科琳》中找到。就像他们从威尼斯的钟楼顶上狂喜地注视着东方的时候，科琳对奥斯瓦德所说的：“盯着远在天涯的那些有活跃想像和热情性格的人们，多么令人感动啊！他们虽然现在时运不济，但终有一天，他们会和我们一起，恢复其先人遗骸的生命力。”

《希腊画中游》是舒瓦索·古费随一个海军测绘远征队去伯罗奔尼撒时，所看到这个国家实际情况的描述。它表现了希腊的传奇式的和基本上东方的面貌，那些戴着头巾的农民和土耳其式的尖塔，对那时的旅行者极有吸引力。看着这些插图，就很容易理解，为什么艺术爱好者协会的会员们那么喜欢让自己的画像穿上东方服装；因为1764年他们资助了一个考察队去爱奥尼亚以后，他们对希腊特感兴趣。他们中的某些人物，如贝斯巴勒勋爵和桑德威克勋爵早在1739年就到过那里，后者还写过一本有关的书籍，虽然该书过了60年后才出版。

巴泰勒米的《小阿纳卡西斯希腊游记》是三本书中惟一真正提到古希腊建筑的书。但是其描写完全出自古典教科书，因为作者从来没有到过希腊。最重要的是，它与众不同地无视这样一个观念，即是说纪元前5世纪是希腊的黄金时代（今天持这种观念也通常认为是理所当然的）。这部历史小说中主人公的旅行开始于公元前363年，结束于公元前337年，根据英译本的译者所说，这个时期被认为是希腊艺术和文学的高峰时期。

在这时出版的，所有古典考古学著作中最有名的一部书里，才特别明显地把重点放在培里克里斯时代之后。这部书就是出现于1764年，J·J·温克尔曼所作《古代艺术史》。温克尔曼曾经是鲍姆嘉通（"美学"这个词的首创者）的学生。在1755年后不久，他曾访问帕埃斯图姆，并于1760年，在克莱里索的帮助下出版了一篇关于希腊建筑的文章（其中包括他从来没有见过，而由罗伯特·迈纳向他描写的格根提诺神庙的叙述）。但是，他的真正兴趣在于评论分析雕刻方面，这方面既构成了他的名著的主要内容，也构成过出版于1755年较早的一本小册子《希腊绘画和雕刻的仿制品》的内容。因此，他对建筑的影响是由于希腊人自己曾经把建筑看作是一种雕刻，和日益增长的以单一理论解释所有艺术的信念。

在温克尔曼对艺术史的一般看法方面，他与前人并没有根本的不同，因为他也和瓦萨利那样认为：这种研究的目的是返归艺术的最初起源；追随其进展变化至其完美之时；标明其衰微堕落至其灭绝之点。他的关于什么构成完美的概念，以及他在鉴定上的科学方法，是他与瓦萨利的不同之处。用他的鉴定方法就不再把艺术史单纯看作是奇闻轶事与传记的大杂烩了。他集中注意于

艺术作品本身在演化中的风格特点，这不仅使他断言：许多当时认为是希腊的雕刻作品，不过是罗马的假货或模仿品；而且断言：一个认为这种模仿是可以允许的时代，就引起了艺术的最终衰落。

他的"陈述"引起了一种盲目照抄希腊艺术的狂热，其结果比历史上知道的任何情况还更糟糕，这个情况现在就不必细说了。他的论点的决定性的重要意义在于：以抨击传统的发展进化学说，对下面这种假定提出了质疑，即设想罗马人在建筑方面，像在所有的艺术方面一样，都比希腊人的作品有所改进。然而必须注意，温克尔曼并没有用培里克里斯时代的标准来取代奥古斯都时代罗马的标准，因为根据他的说法，古代雕刻应分为四个时期，其中最伟大的并不是公元前5世纪而是公元前4世纪。这四个时期的第一个，他称为"直接的和朴素的风格"，它直到菲迪亚斯时代以前；第二个他称为"崇高的和有棱角的风格"，它直到普拉克西特列斯时代以前；第三个他称为"美丽的和流畅的风格"，直到普拉克西特列斯学派的衰落时代以前；最后是"模仿的风格"，直至罗马帝国时代。因而，像巴泰勒米以及门斯这样的艺术家一样，在他看来，亚历山大大帝的世纪代表了希腊艺术的高峰时期。

温克尔曼对整个欧洲艺术思潮的影响是公认的。例如德斯塔尔夫人就主张：温克尔曼通过在估价艺术的方法上引起的革命，已经在估价文学的方法上引起了革命，因为对雕刻的更好理解导致了对诗歌的更好理解。但是这个意见是在她题名为《关于德意志》的书中提出来的。温克尔曼理论的主要影响发生在他的著作首次出现的国家里，这也很自然，那里在19世纪初，一种亲希腊的自发倾向正变得非常明显。为什么这种对希腊的兴趣要在德国出现还不十分清楚，或者就像E·M·巴特勒提出的，因为日耳曼人长期就热衷于"绝对"，因而经常被吸引到玄学中寻找艺术灵感，而不是从自然本身去寻找。虽然下面这点是很难怀疑的：即正是温克尔曼用以鉴别绝对美的科学精密性，吸引了他的同胞，并使得例如歌德抛弃了哥特式，而将希腊式作为条顿民族黄金时代的适当象征，而不是出于任何深刻的信念，认为这种美是必定可以改编或者正适合于他们民族文化的变化情况。

希腊式复古建筑，以前在德国并没有真正流行。直到与拿破

仑的战争结束以后，那时和平与胜利的喜悦结合着所谓“新人文主义”，使得一大批公共建筑被搞成了希腊样式。但是，在1789年已经有三个先型，那就是K·G·兰厄姆在柏林造的勃兰登堡门。这是德国自觉恢复古代希腊典范的第一座重要的公共建筑，虽然它的样子与雅典卫城的山门颇为相似，而它还有许多别的特征，诸如巨大的尺度及其上部结构的细部，使它与当时流行的由部雷的追随者搞的完全不同的典型也有着同样直接的关联。实际上，在鉴定任何希腊式复古建筑中的主要问题，就是从经常混在一起的成分里，识别出希腊的成分来。因此，在研究19世纪中新的希腊理想化如何在建筑上显示自己，以及为什么出现了这种理想化之前，最好考察一下斯图尔特和雷维特所著《雅典古迹》的影响，并同时考察那些决定只有培里克里斯时代才被认为是典型希腊的事件。

本来，《雅典古迹》不仅很少有助于确定希腊为黄金时代，而且倾向于支持传统的看法，即希腊建筑已经被罗马人超过了。在第一卷的前言中，斯图尔特宣称：此书的目的是提供古代最佳时期建筑状况的一个概念，因为虽然文艺复兴以后建筑得到了进展，但它尚未完全恢复到先前的完美。但是，当用例子说明先前完美这个看法的时候，却远不是用的雅典卫城的建筑物，甚至也不是用的罗马征服以前的希腊建筑物。他的第一卷等于是希腊风格的纪念建筑的七拼八凑，其中极少数具有较高的艺术或考古价值，而且有些还是公元前86年以后建造的。惟一的公元5世纪的建筑是伊利索斯的神庙（他未能识别，因而未能确定年代）；此外惟一现在我们可以确定为希腊建筑的是利西克雷特的合唱队纪念建筑；其余则包括两座罗马城门，尤利乌斯·恺撒的“风塔”以及一座哈德良柱廊。

在第二卷（1789年）的前言中，斯图尔特的说法稍有改变，他声称第一卷中的选择，曾是特意为了展示不同时期在希腊使用的各种柱子的样品。但是，他奇怪的杂录的主要原因，无疑地是因为勒鲁瓦著作的出版抢到斯图尔特和雷维特的前面去了。虽然勒鲁瓦是继他们广为宣传的旅行之后两年才去访问雅典的。因而，我们发现《雅典古迹》第一卷在唤起对培里克里斯时期希腊的兴趣方面作用甚微。在1789年以前，当室内装饰师使用公元前5世纪的爱奥尼式细部的时候，他们的资料只能来自勒鲁瓦。簷

姆斯·怀亚特（他跟随着霍克斯穆尔的榜样，浪漫主义地将古代构图成分结合在新建筑上）虽然曾经用斯图尔特和雷维特的书作为他设计牛津新天文台的资料，但他选择的原型却是罗马的“风塔”。因而，在 18 世纪，除了在园中神庙或室内装饰以外，几乎没有人想到采用培里克里斯时期的典范。并且在 19 世纪初，采用它们之时也主要不是由于样本的影响，而是由于富有的鉴赏家和像托马斯·霍普和阿伯丁伯爵这样一些业余建筑史家的鼓吹。

托马斯·霍普是该时期最强有力地影响英国建筑鉴赏力的典型代表。他自幼就酷爱艺术与建筑，所以当他成年并得到遗产之后，他就决定到处旅行去研究古代艺术，并开始了延续八年的穿越意大利、希腊、埃及的一系列旅行。他回来以后，不是仅仅满足于为他搜集到的全部宝物编目，或是给自己的住宅设计上新的埃及装饰而已。他还想充当一位建筑鉴赏方面的裁决者，而他也适逢良机，当时正好有位新的剑桥学院的负责人请他对 1804 年已准备好的设计发表意见。

霍普的意见以一个冗长的报告形式出版了，题目是《对詹姆斯·怀亚特设计的剑桥唐宁学院建筑的平面及立面的意见》。其中他坚决要求采用某些权威性的和不可改变的古典主义原则，这些对于学院建筑的美观和雅致应该认为是必不可少的。这个要求假如放到牛津学院，可能非常恰当（那里许多世纪以来，就是哥特式和古典式两者无所谓地并用，而且那里的新哥特式还曾被霍克斯穆尔大力推进过）。但是在现在的情况下，这个要求却好像多此一举，因为这里的新哥特式已经被乔治三世明令禁止使用了（他曾从导师威廉·钱伯斯爵士得到过良好的培养），因而这里的设计都是在欧洲过去三百年来作为传统的标准样式。

然而，霍普正是反对当时的古典形式的。他宣称怀亚特必须优先选用“希腊人的最纯正的风格”以代替“罗马人的堕落的建筑”。他说，大部分设计公共建筑的建筑师从来没有迈出过意大利，结果他们照抄罗马样式，作为他们知道的曾经在“古人中流行的”惟一风格。但是如果他们也有条件访问希腊的话，他们就会看出帕提农神庙用的柱式是优于罗马多立克式的；并且为了从正统性和进步性方面支持他的看法，他举出了最近看到的柏林新城门。他说，这将特别适合当前的场合，因为像帕提农神庙一样，大学学院也可以看成一座献与智慧之神的庙宇。如果认为必

须给柱列一个基础，而不是三级台基的话，他可以介绍他们看看威廉·威尔金斯最近测绘的希腊庙宇的特点（威尔金斯是大学毕业生，凯乌斯学院的研究生，并且是位数学家，他最后被授予了怀亚特的职位）。即使多立克式最后被认为不能接受（事实上也是这样），希腊爱奥尼柱式也比任何罗马柱式更为可取。姑且不说它在美观上的好处，他说主要有关联想方面，一座真正希腊风格的英国建筑也会作为绝对“举世无双”而获益匪浅。

阿伯丁伯爵对建筑的看法没有那么偏激，因此很少受到霍普的那种对自己简单认为的优秀“时尚”无理性地偏爱的影响。但他作为雅典协会的主席，（这协会是他在希腊呆了三年回来后，于1803年创建的），比起罗马建筑来，他自然更喜欢希腊建筑，并将雅典神庙看作“艺术上之尽善尽美”。可是他对它们并不是狂热，他在格威尔特1823年版维特鲁威著作的序言中，否定有任何企图对任何特定种类的古代遗迹规定为至高无上，或进行无创造性地模仿，而仅仅试图介绍希腊人据以工作的普遍的优秀原则。他说：这些遗迹不应由抄袭者无创造性地模仿，而应该将其丽质转移到英国土壤之中，同时要对风俗习惯的变迁、气候的相异，以及现代社会的传统保持适当的注意。他不认为建筑师们必须集中注意这些建筑物的细部，而应注意于他们起初设计和建造时具有的精神。他也并不是坚决认为希腊建筑只有在培里克里斯时期才算完美，而是像他以前的温克尔曼与詹姆斯·斯图尔特那样，将其衰落时期确定在亚历山大大帝死后，并且鉴于确定希腊遗迹年代的困难，他假定伟大时期至少延续了200年。

关于坚决主张只有纪元前5世纪的雅典艺术才是至高无上的，甚至近来的考古学家还主张希腊建筑“到公元前5世纪末时开始衰落，因为以同样方式，再不可能达到更新更好”，导致这些看法的事件是1805年由于建议购买埃尔金大理石雕刻而发生的争论。1799年，埃尔金伯爵被任命为驻土耳其大使的那年，他的建筑师曾建议当时在费夫郡正为他造的府邸，最适合采用使帕提农增色的雕刻的仿制品来装饰。这些雕刻，通过十年前出版的斯图尔特和雷维特著的《雅典古迹》第二卷，已经众所周知了。在此以前，通过德努安泰为蒙特福孔的《古迹》一书所作的插图以及勒鲁瓦的版面，这些雕刻已经知名了。但是，埃尔金伯爵不能仅仅满足于石膏模型，他于是从土耳其政府那里购买了整个一批

实物，后来又以半价让给了大英博物馆。

立即，关于它们是否真值35000英镑的要价就引起了争论。佩恩·奈特，喜欢自认为是这方面的权威专家，他跟随着雅各布·斯蓬的看法，坚决主张这些是罗马人修复之作，因而比较没有价值。但是像海登、弗塞利和韦斯特等艺术家却断言：这些不仅肯定是波赛尼阿斯、西赛罗和普林尼赞美过的雕刻原作，而且也是他们见到过的最美丽的雕刻典范。艺术爱好者协会忠诚地支持奈特（他是位会员），但是海登、弗塞利和韦斯特却得到大批外国的艺术家和鉴赏家，诸如卡诺瓦和维斯坎提等人的支持，结果是到1820年培里克里斯派大功告成。自此以后，雅典的雕刻与建筑在培里克里斯领导时达到顶峰的这种经典看法（如普吕塔什所表达的）就被认为是无可辩驳的了。并且纪元前5世纪中叶的雅典变得不仅是优秀艺术的典范，而且简直是希腊诸事的集中缩影了。

促成公众认识希腊成就的所有这些不同的事件，终于导致希腊人对土耳其人的反抗。它开始于1820年，七年以后当法国、俄国和英国政府进行干涉时，反抗终于取得胜利。在西欧，希腊解放成为一个浪漫主义的主题已经有半个世纪了，特别在1769年起义以后，当时正在和土耳其作战的俄国，曾经派遣了一支没有成功的远征军去伯罗奔尼撒。但那时只有伏尔泰感动得在诗里歌颂此事。可是到了1820年时，欧洲的浪漫主义正处在高潮，虽然只有少数诗人追随拜仑去参加位于希腊的迈索隆吉翁的起义军，但有许多人用诗歌激励公众的热情，并给起义军许多文字上的支持。共和主义的诗人如维克多·雨果和拉马丁写下了爱国诗篇；罗西尼谱写了《科林斯之围困》；甚至法兰西学院也提出以《希腊独立》作为年度诗歌奖的题目之一。英国、瑞士和法国各种亲希腊委员会的捐款日增，虽然在法国亲希腊被官方视为可疑（因为复辟的波旁王朝将它与同情自由和异端邪说联想在一起），在美国它却引起了极大的激情，那里有一种团结一致的浪漫主义意识，曾经同情过任何为自由而战的民族约达50年之久。

比较有思想的美国公民或许已经考虑过：本地居民想从外国统治下争取自身自由的尝试，更类似红印第安人反对为维护其统治的武装力量的斗争（当时正蓬勃地在现在芝加哥附近进行着抵抗），而不像早先英国的移民反对那些与他们同宗教、同臣属、

同民族的军队。但是在美国的实际情况是，希腊独立战争象征了共和体制与民主的必然胜利。至于希腊一旦胜利，其领导者就迫不及待地请求一位外国国王来统治自己，这对美国人说来是无所谓的，他们也不介意新的政府是否是民主选举产生的。他们只知道希腊已经取得的胜利，其重要性不亚于古代著名的在希腊薛西斯的胜利。并且他们持有这种见解的决心更由于下面的情况而加强：那就是有位英国的历史学家威廉·米特福德曾经把美国革命者的原则（这是他痛恨的）与公元前5世纪希腊民主政体的原则等量齐观。

这就是为什么该时期希腊式复古建筑在美国变得如此盛行，也说明为什么它在巴伐利亚和丹麦竟会受到某种官方的欢迎（巴伐利亚皇室出了首任希腊国王，丹麦皇室出了第二位国王）。更不用说，它在雅典本身也得到了很好的体现，虽然设计在那里的最雄心勃勃的希腊复古式建筑一直没建造起来，那就是弗里德里克·欣克尔设计的卫城上的皇宫。欣克尔大概不算是那些以艺术上忠实而负盛名的建筑师之一。由于与拿破仑战争期间，建筑活动很少，他曾不得不专去设计舞台布景。他已经变得很善于在演出中使用各种不同的历史"风格"，这点可以解释为什么他沉溺于如此众多的风格之中。但是，他的主要作品全是从他所理解的希腊原则而产生的灵感，并且像所有其他比较强有力的希腊复古的倡导者那样，他并没有表现出被古人成就吓倒的迹象，而是显然相信他自己的作品就恰到好处。有些比较近代的希腊文化的研究者们，一想到要用任何当代的东西去亵渎雅典卫城就会气得发昏，而且假如有希望在下边发掘出青铜时代的地基的话，他们甚至不惜破坏相当不错的拜占庭或中世纪的建筑物；然而，欣克尔却愉快地提出将他自己的建筑与古代遗迹混在一起，并把古代遗迹仅仅看作形成了一幅适当的有爱国精神的背景。因为他根本不像他的某些设计可能暗示的那么浪漫主义，而那却代表了某些人的态度。他们在19世纪搞的，也是使赞赏原来遗迹画境效果的人很伤心的许多新绘制的希腊神庙复原图，与当时正设计的新建筑图纸，在特征上经常无法加以区别。

当时与欣克尔齐名的利奥·冯·克伦茨的作品中也表现了同样的态度。他也显示出满不在乎地缺乏艺术忠实，即根据业主要求随便采用各式各样的"风格"。但是，当他没有接到像路德维希

一世*这种古怪主顾的要求时，他也表现出一种独创精神和足智多谋，并不是总在搞那种复古主义。在雷良斯堡的烈士纪念堂，虽然看上去与帕提农如此相像，并曾引起当时詹姆斯·弗格森这类坦率的批评家们极端的轻视，不过它却是在屋顶上广泛使用结构铸铁大梁的首批纪念碑式建筑物之一。与此相反，他的希腊复兴技术博物馆，即使原设计以传统材料建造，却是希腊式构件的极其新颖的构图，并以对建筑物要满足特殊需要的充分了解，设计成了非对称形式。

在希腊复古运动中，有个自相矛盾之处，也是力量所在之处。正如希腊文学在当时可以看作既是古典主义的，又是浪漫主义的一样，希腊建筑也可以看作既是古典主义的，又是画境般的。有些人将希腊建筑的比例和细部，像希腊庙宇、希腊雕刻和希腊诗歌那样，当作古典主义尽善尽美之体现，因而去模仿它。艺术爱好者协会曾提出仿造一座波拉神庙，托马斯·杰斐逊总统曾经模仿过尼姆的梅宋卡瑞神庙——这就是说，因为它们业已经过历代称许，故而无懈可击。然而，另外一些人则从雅典卫城上建筑物的非对称的总体布置，以及伊瑞克提翁神庙非对称的构图，当作希腊艺术本属自然主义的一个证明，并且证实了古典形式可能以画境的方法布置得多么恰当。弗格森在他的《历史的探索》一书中指出：希腊人显然过于理智地将其民用或公共建筑全搞成古板的对称形式，即使当时尚未发掘出古代希腊民居的遗迹。但是，这不过是 18 世纪末叶以来的一种看法的理论解释而已，因为在此以前 50 年，佩恩·奈特就曾经从纯粹美学角度上判定，在非对称的构图中使用希腊式的雅致情趣是适当的。到 19 世纪中叶，成批的非对称的希腊式别墅已经建造起来了。

列举所有希腊复古主义表现自己的不同方式将会冗长乏味，但研究一下可以将它们归类的几个主要集团还是有好处的，因为这表明整个希腊复古是多么复杂，以及为什么它的影响如此深远。首先，就是对朴素的普遍关切，这可以用“男性的朴素”或“共和政体的朴素”这些词来作证。或者这两个观念可以结合起来，就像舒瓦索·古费所写的：“希腊人在他们自由的辉煌时代里，铭刻在多立克柱式上的男子气概。”早在 1758 年，德戈盖特

* 参见“英文版第二版出版说明”。——编者注

就曾在他的《法律、艺术与科学的起源》中说过："外表朴实是共和主义者的附属品和可爱的优点。"因此它在美国评价特高，尤其是在那些以希腊文命名的新发展的市镇里，想在装饰上铺张浪费是无论如何办不到的。因而，朴素不仅仅排除了罗马帝国式样，而且排除了希腊化时期的式样，因为正如阿伯丁伯爵指出的那样：在马其顿征服之后所建造的建筑物，似乎已经背离了"共和时代情趣之简朴"。

简朴的理想化本身表现为对多立克柱式的一种偏爱，实际上，正是通过运用希腊的多立克柱式，才能最经常地和最清楚地表现出来对希腊的赞成。但是，其他两种希腊柱式也在使用，这里爱用希腊式而不用罗马式，可能是由于对多样化价值的新信念所促成的。虽然有些比较保守的建筑师，特别是在17世纪设计"第六种柱式"的企图流产以后，仍然满足于标准的罗马式柱头的设计，或者由于选择叶饰不同而稍事变动一下科林斯式柱头；然而，还有些人却从早期雅典建筑的爱奥尼与科林斯柱式的细部中，发现了一种看上去非常新颖而又不至于被斥为破坏古典趣味的机会。这种趋势随着考古研究与发现的扩大而日益增长。因此，在1841年时，我们见到古风的和甚至奇怪的样式正在随着希腊复古而纷纷登场，譬如希腊巴赛的远古阿波罗神庙的爱奥尼柱头（它早在1765年就发现了，但1811年以前欧洲并不知道它，因为原发现者正要更细致地进行考察时被谋杀），或如希腊埃皮扎夫罗斯的托洛斯神庙的科林斯柱头。

当使用希腊装饰或希腊柱式以外的建筑部件时，其动机可能仅仅是无限迷恋考古精确性的一种反映，这里希腊复古主义者与比较传统的古典主义建筑师间理想上的区别特别明显。例如，在1750年以前已经众所周知，希腊人曾经将窗户做成上边比下边稍窄，因为这种作法不仅维特鲁威描述过，而且也可以从像蒂沃利圆庙这种罗马遗迹中看到。但是这种权威说法和范例都被普遍地不予考虑，因为这种作法极不适合于绞链窗或推拉窗（虽然它倒是英国帕拉第奥主义的特征，伯林顿勋爵曾在自己住宅的院子里用过）。例如，当法兰西学院在1676年3月30日、1683年3月8日、1691年5月7日以及1698年12月15日讨论此事时，曾正式地反对将门户做成"下边比上边大，即使这种比例可以在古代建筑物中找到少许例子"。威廉·威尔金斯重新引用它，仅仅由于他

是抄袭来的，就像他为唐宁学院搞的其他细部一样，全是从斯图尔特与雷维特书中的伊瑞克提翁神庙的插图抄来的。

可是，模仿这样的窗户并不是很经常的。比较稳健的希腊式复古主义者认识到它在实践上不利；而比较狂热的和拘泥细节的人根本就不用窗户，他们认为无顶盖的神庙，或仅由门口采光的那些神庙更为典型、并因此更正宗。他们也不采用伊瑞克提翁神庙的壁柱和附墙柱。而宁愿突出地以柱廊和实墙组成立面。某些建筑师，如欣克尔曾有将窗户配置为仿佛仅仅是在独立壁柱的柱间填上玻璃的创造性想法。但是所有这些墙面和窗户布局的处理，已经具有某些当代理想的同样特征了，我们将在更适当的地方再谈到它。这里只要指出：打破传统的窗户布置模式，曾经是整个现代最持久的建筑特征之一。

希腊影响的另一种表现方式是模仿希腊的构图形式，如圆屋之类。较小的圆柱形结构，例如列雪格拉德纪念亭，也可以拿来当样子。但是因为所有这类形状很难适应当代的需要，所以更经常看到的是使用半个圆屋。例如，这种半个圆柱体可以作为一座建筑物尽端的结束，并且大概还可以加上列雪格拉德纪念亭式的顶子，就像威廉·斯特里克兰设计的费城证券交易所那样。构图方面最流行的样式当然是帕提农神庙了，它被用于遍布美国各处的各种不同的建筑物，尤其是用于银行。

将帕提农神庙作为所有建筑物中最完美的这个观念，在建筑思想中现在已经如此根深蒂固，以致简直没有怀疑的余地了。过去一百年来发表的建筑一般理论里，也很少有人忘记推出这座建筑物来作为至高无上的典范。确实，当一个人考虑到从 1850 年以来对这座建筑物持久不衰的欢迎态度，几乎没有别的事情比它引起的崇拜、或用它的质量所表现出的持久与独创来证明建筑风尚中每种变化，更为明显的了，从奴隶式地复制它的构图和细部，直到在钢筋混凝土与钢结构中最有个性的创造。然而，在勒鲁瓦的复原图发表以前，它实际上未被人知，甚至在发表之后，认识其价值也需要相当时日。在勒鲁瓦的书出现以前，J·F·布隆代尔认为最重要的四座希腊庙宇是土耳其以弗所的黛安娜，土耳其米利都的阿波罗，希腊埃莱夫西斯的迪米特和雅典的奥林匹亚宙斯神庙；这是凭借普林尼、斯特雷波、波塞尼阿斯和斯彭的描述而来。到 1771 年时，虽然勒鲁瓦是他的助教，布隆代尔在讲义中仍

然没有放进帕提农神庙的任何插图。与此相反，他却用勒鲁瓦的书去表明，维诺拉的多立克式比雅典的罗马广场大门的多立克式优秀得多。直到19世纪开始，还没有任何作者提出过帕提农神庙是所有古典庙宇中最完美的；并且直到该世纪中叶以前，还没有普遍地把它看作是有史以来最完美的建筑物。在1823年，甚至像阿伯丁伯爵这样的热心人，也只不过主张帕提农神庙大概是古代最美丽的建筑物。然而，到1855年，弗格森的《建筑历史》中就阐明：从本身的级别来说，它无疑地是世界上最美丽的建筑物。并且这时，甚至当代哥特式复古最坚定的鼓吹者拉斯金和维奥莱特－勒－迪克在说到帕提农神庙时，也不得不带着敬意了。

实在够奇怪的，帕提农神庙的某些优良特性，它曾经激起了鉴赏家们最大的热情，并且也是使神庙受到普遍崇拜的主要原因，却被开业的建筑师们完全忽略了。这里指的就是使它表面具有微妙的弯曲，构件具有微妙的移位的所谓"精制"。维特鲁威曾经描述过这种精制（虽然罗马人惟一使用的似乎只是柱子的卷杀曲线）。但是它们曾被古典主义的建筑师们视为不实用或不必要而一般地不予考虑。所以在1800年以前，没有一个人想在任何古代庙宇中去寻找它们，因为没有一个人介意它们是否存在。但是，19世纪将兴旺的考古学视为一门严密的科学，并在1829年T·L·唐纳森以仔细的测量证实了帕提农的柱子是按照维特鲁威的法则倾斜的事实。在1837年，詹姆斯·彭尼索恩提到了它的台基的起拱。到1852年时，随着F·C·彭罗斯的《雅典建筑原则的调查研究》一书出版，才揭示出伊克提诺斯系统偏离的全部复杂性（控温测量，精度千分之一英尺）。然而，19世纪的石工们似乎仍然在使用传统的线坠、方尺和水平，似乎他们搁放的额枋和过去300年来搁放的还是同样水平，柱子还是同样垂直。

因而，就涉及实际的建筑物而言，所有对帕提农高谈阔论的结果，不过是将标准的庙宇构图（或如弗格森所谓的"剥制的标本"）从罗马式转变为希腊式。但是，就涉及在卫城上帕提农的位置而言，它的影响却应说是完全革命性的。先前以古典主义传统来工作的建筑师们，宁愿把公共建筑物放在平地上，因为当时主要关心的是围成空间，和用这些建筑物作为形成空间的部分，故而一座公共建筑物的理想位置是在公共广场的一面。但是，一旦画境效果变得流行以后，卫城上帕提农的位置的动人性质，

就使得他们认为所有公共建筑物更应该是空间之内的物体，而非围成空间的物体。就像约瑟夫·格威尔特在给钱伯斯《公共建筑》一书 1825 年版的序言中所阐明的那样：撇开其大小和力量不谈，希腊庙宇最重要的特性之一，就是它们的位置“几乎永远是选择精当的，并且事先算计到使它显得最美丽”。因此毋庸置疑的是：像利物浦的圣乔治大厅和爱丁堡的高等学校，还有更著名的例如雷艮斯堡的烈士纪念堂或维也纳的国会大厦，其所以取得希腊式复古的韵味，主要因为是以这种处理独立雕刻的想法而有意设想出来的。像在伦敦大学或利兹市政厅那里，没有现成的丘陵位置时，一位希腊式复古的建筑师就可以将入口放在陡峭的高台阶顶端来解决。

还有另一个希腊复古主义的特征（它似乎是 1816 年冯克伦茨在他的慕尼黑雕刻陈列馆上第一次使用的），就是坚持建造符合坡屋顶结构真实的山花，它只是放在主要块体的长轴上，它的山花占满立面的宽度。当一座建筑物仅仅是一座古代庙宇的复制品的时候，这种布置是难免的。但是绝大多数建筑师都反对总把公共建筑的设施，勉强塞入一个单独的门廊式或围柱式的立方体之中，因此这类建筑物通常设计成一系列相连的块体。有时候，会得到一种全新的构图，例如唐宁学院，该设计的布置颇像后来托马斯·杰斐逊在弗吉尼亚大学所彻底实现的那种布置。更经常地，它仅仅是典型的英国帕拉第奥派宫殿的改造，代替原来的起脊屋顶，组合成的各个馆被设计成一系列有山花的“神庙”。通常为了增添生趣，这些“神庙”的轴线彼此直角相交，因此中央块体的山花虽会面对正而走来的人，而横向块体的山花却只能从左而或右面见到。但是怎样布置都可以，条件是山花应突出于相邻部分之上，并且真正地构成山尖，而不是一个中央装饰品。正如最早的作家之一詹姆斯·埃尔姆斯所表达的（他称之为“希腊信条”）：“根据希腊人的最佳范例，并根据事物的天然情理，门廊不是一个事后想起来放置的纯粹的附加装饰，而是屋顶的自然延伸。”

但是，不管源于这个新的和复杂的对希腊考古学含意的认识有什么样的表现，它们本质上全是由于相信原始风格的价值所造成的。因为与其他复古主义者中大多数人所宣扬的进步意图（尽管没有成果）来对比，希腊派的提倡者们从来也不掩饰、他们的

眼睛是坚定地盯着过去的这个事实。詹姆斯·斯图尔特没有明确地表示过建筑是在进步，还是在倒退。但是在他的更为献身的门徒心中，这却是完全不成问题的。他们对那些为了各种原因而要求一种新建筑的人表示无动于衷；对那些声称技术进步会必然引起建筑部件去表现时代变化的人也不信服；他们拒不接受那些未经远古祖先批准过的形状和比例。他们不是正被探索希腊文明进步的历史的新热情所鼓舞前进，而是似乎已经以求源为乐事了。

这大概应归于当时已经在古典文学和古典考古学之间发展的特有关系。因为一个难以理解的事实是：没有其他语言分支像对希腊文的研究中的那样，考古学（从而建筑学）与文学曾经如此密切相关。一方面，像沃尔夫这样的18世纪晚期的学者们，正开始给予荷马所描写的原始社会以更新的关注，或以新译本普及他的诗篇，或通过分析它去发现原始艺术的生命力。另一方面，由于希腊的解放，现在已经可以对这些诗篇里所描写的地点进行科学的发掘了。因此，已经在校勘方面筋疲力尽的19世纪研究希腊的学者们，放弃了他们的书本，换上了镐头，现在主要在搜集碎陶器片上下功夫了。他们的热情感染力极大，以致当1840年，L·H·勒巴斯被任命为巴黎艺术学院的建筑史教授的时候，他竟然用讲义中的最大篇幅专去推测那些可能在特洛伊发掘到的建筑类型。

今天，建筑师们已经不再关心什么希腊考古了，但是据此设想，对原始风格的神往，只是现代建筑师开始时的特点，而与我们今天的理想无关，那就错了。因为，它仍然从三个方面影响我们。第一，它确定了一个信念，即原始风格具有启发的价值，因此引导青年人去搞建筑的最好途径，就是要求他们设计土著的住宅，或研究原始部落的社会条件。第二，它还确定了一个信念，即“自然的”这个词的意思是简单的和天真无邪的，自发的和不瞻前顾后的，并且任其粗糙、任其朴素或任其省略，就能最好地达到自然状态。第三，它确定了下面这个信念：在原始艺术中存在着某些天真的独特价值，而一旦长大成人就失去了它。

在19世纪初，认为希腊人因其朴素而最近于自然，这已经不新鲜了，因为这个看法早就有过了，如在法兰西学院的开宗明义第一课里总是要讲到的。但是在17世纪，这被看成是不要跟随希腊人太紧的一个理由；然而在19世纪，看法却恰恰相反了。这种

看法的改变，主要与对美学的新看法明显有关，因此原始的诗歌被认为是诗歌中最自然的一种，而且还是理解每种艺术本性的钥匙。希腊式复古建筑一定要与华滋华斯、还有雪莱和济慈同时代，这也并非巧合。这种看法的改变，也受到法国原始风格派的极大影响，特别是劳吉尔在建筑方面所表述的。据他说建筑中仅被容许的要素有四个（即柱子、梁、山花和素壁）都可以在原始小屋上找到。但是不管由于什么不同的原因（其中许多也影响到其他的复古派），结果是将原始风格与尽善尽美等量齐观了，并且提出来物质的进步与人类的精神进步并没关系，它只要求坚定地参考那些在远古范例中表现绝妙的自然的美德。这样的看法，当涉及到诗歌、绘画、音乐与雕刻时，也许是十分正确的，但它不适用于建筑却变得日益明显，因为工业革命使得一直存在于建筑作为科学与建筑作为艺术之间的两分问题变得更严重了。结果随着建筑技术变得更为复杂，希腊式复古的影响则变得日渐微小（即使引起希腊式复古的那些遗迹，继续象征着权威，“历史”从中尽一切努力去发现有生命力的设计理论）。1872年，罗伯特·克尔的说法大概不错，他说亚历山大·汤姆森是最后一位希腊人了。

第8章 文艺复兴式的复古

“文艺复兴式的复古”这个词，乍看起来好像是一种毫无意义的重复，因为“文艺复兴”本身就清楚地意指复古，或更确切地说，意指再生。但这个名称不只是恰当地表示了19世纪复古主义中最重要的一个方面的性质，它还表现了该时代更进步的、实际的、最不浪漫主义的和最不感情用事的建筑师们所理解的复古主义的真正本质。

创造出古典复古主义所有方面的理想（假如我们不理会那些为了多样化而只是照抄古代形式的许多建筑师和赞助人的作品），基本上是由一种冲动造成的。这种冲动在1750年以后以回复演化过程中较早产生的形式，去避免那些被看作是18世纪中叶的标准化建筑形式中的缺陷。它的目的可以说是用修剪的方法，在建筑之树的原来树干上长出一个新的更茁壮的分枝来。那些对考古最为赞赏的人，还有对形式中抽象的美学问题特别有兴趣的人，倾向于赞成回到罗马帝国时期，或者回到纪元前5世纪的建筑，其原因刚才已解释过了。但是，主要的开业建筑师一般地却持有不同的见解，他们正不得不深入地考虑顾主们迅速变化的需要。那些仍然同意古典传统为正宗的人，也并不想回到雕刻般完美的古典时期（不管是培里克里斯时期，还是奥古斯都时期），而宁愿回到一个较近的时期，因为这个时期本身是由社会的、经济的和政治的更动，以及发展和成长的变化无常所决定的。

他们论证：新建筑类型、新装饰材料以及新的机械发明所必需的灵活性，与15世纪和16世纪早期托斯卡纳、伦巴第、罗马涅地区、罗马尼亚的韦内齐亚和法国建筑师的作品，堪在历史上相提并论。这些建筑师不管是由于无力摆脱中世纪的先例，还是

由于对古代典型不熟悉，用起古典形式来真是自由已极。他们还论证：设计适合于转变时期建筑物的方法是，容许窗户形状的变化多端、装饰系统的不受限制、设计系统的自由与构图形式的随意混合，就像在伯鲁乃列斯基、拉斐尔、伦巴第地区或梅特佐地区的作品中见到的那样。顺便提一句，在这个时代的精神里，他们为自己的所作所为在寻找一个历史先例。

大约在 1820 年以前，“文艺复兴式的复古”这个词大概毫无意义，因为“文艺复兴”这词原来就不是用来表明一个风格的时期，而只是用作像“古代艺术的再生”这句话的意思。换一句话说，这个词只涉及到 16、17 和 18 世纪初的建筑出现的最初动力。第一次将“文艺复兴”这词作为现代意义使用的，似乎是在库辛著的《建筑工程学》（1822 年）里，它第一次在英国出现似乎是在 1845 年出版的，福特的《西班牙手册》里。而它第一次作为一个嘲笑的字眼儿使用，就我所知，是拉乌尔·罗彻斯特对他同代的建筑师们的批评，说他们想要“在我们的时代里，创造文艺复兴”。这句话见于 1841 年出版的《建筑一般评论》的一篇文章里。然而即使如此，我们已经可以从 1750 年左右 M·A·劳吉尔的著作中，觉察到一种对文艺复兴的兴趣，一种想从风格上将它与 17 世纪的建筑分离出来的新趋势，并且在 J·G·苏弗洛的研究工作里，以及 J·F·布隆代尔的设计和教学工作里，甚至表现得更明显。

18 世纪对伯鲁乃列斯基及其学派的重要性的全然无知，可以用下面的事实为例：该世纪最后四分之一中，担任法兰西学院建筑教授的 J·D·勒鲁瓦，竟不知道在 1483 年以前文艺复兴对帆拱的使用。虽然如此，劳吉尔在他的《随笔》（1753 年）里，却特别注意到了伯鲁乃列斯基的重要，其中称他为“第一位现代人”，并在《观察》（1765 年）一文中，将他当作“为五种柱式的复生，我们首先应该感激的”建筑师。劳吉尔的论述更加重要的是他从自己提倡的结构系统中，特别排斥了连续拱，因而他肯定不会全心全意地赞美伯鲁乃列斯基的教堂建筑了。但是，他却欣赏结合于古典形式中的“哥特式轻巧”，正是伯鲁乃列斯基作品中的这个方面，主要引起了当时第一流的法国建筑师们的注意。

苏弗洛和布隆代尔都是对早先文艺复兴建筑发生兴趣的建筑理论家中的典型代表，因为尽管完全符合古典原则，他们仍然具有哥特式的全部轻巧性和结构技巧［与建筑中使用的巨大支座系

统（如在大角斗场）比较，它在1650年至1750年间，曾被大部分的法国教堂仿效]。在1761年3月，法兰西建筑学院曾讨论过在意大利皮亚琴察的圣奥古斯丁教堂，并且“特别评论到其结构的极端轻巧”。在1762年11月，苏弗洛从意大利得到了这座教堂的平面和剖面图，连同一份有关其结构的备忘录，“使学院方面可以看到，使用希腊柱式的这座建筑物的结构，能达到何等灵巧的程度。”他说：“这证明：使用这些柱式，也可能达到学院赞美过的某些哥特纪念建筑的那种轻巧程度，以便节省大批材料。”在1767年2月，J·F·布隆代尔给学院展示了一个他自己照这种体系设计的教堂，并且据他说设计表现出“某种在最典型的哥特大厦中发现的那种优美”。我们有充足的理由相信，他和他的朋友们采用这种系统来工作是与苏弗洛无关的，因为曾经在布隆代尔叔叔的事务所里与他是师兄弟的尼古拉斯·尼科尔，在1748年就在法国贝桑松以这种方式实际上盖了一座教堂。

可是，直到19世纪，“文艺复兴”才真正变成一个灵感的普遍来源，这一方面由于新唤醒的对该时代的历史兴趣，并且也由于可供研究的古代建筑遗迹过于稀少。甚至设在罗马的法兰西学院的学生们，也将注意力正转向15世纪和16世纪早期的建筑物，并且正是他们出版的测绘图，才第一次使得这种建筑物广为人知。在1809年，佩西埃和方丹出版了一本关于罗马及其附近乡村住宅的书籍。1815年，他们的学生蒙蒂尼和法明出版了一本关于早期托斯卡纳建筑的书籍。1818年，佩西埃的另一位学生M·P·戈蒂埃出版了一本关于热那亚最美建筑物的书籍。到19世纪40年代，“文艺复兴”建筑已经如此出名，以致在整个欧洲和美国都可能并抄到它的细部。

文艺复兴式复古（德文中叫Rundbogenstil）的实例太多了，以致仅有案可查的就需要用一大套书去列举。亨利·拉塞尔·希契科克在《19世纪和20世纪的建筑》中对此作过广泛收集，但就是这样，其中也只能列举些比较著名的纪念建筑。总而言之，文艺复兴式复古大概是所有复古之中最流行的了；特别是在城市民用建筑，以及像旅馆和政府办公楼这样一些公共建筑方面。它最后发展到所谓的“安妮女王式复古”（这将在题为“折衷主义”的一章中论述），因此可以说它流行了将近百年之久。

文艺复兴式复古的这种流行是由于它有极大的适应性。因为

希腊式复古，以及某种程度上的罗马式复古，都要求所需的设施去适应受限制的和硬性规定的构图形状；用种类有限的标准化窗户去采光；并要根据装修的严格法规去装饰。然而，文艺复兴式复古却允许建筑师去选择——甚至自己去发明——那些适合情况的构图和装饰形式。因此可以设想，我们也必须这样设想，在19世纪很少有任何迫切需要去放弃使用传统的建筑材料，并且对几乎每个建筑项目来说，最方便的和实用的建筑材料就是承重砌体，所以对文艺复兴式复古者们的逻辑很难提出质疑；而且直到钢和钢筋混凝土框架发展以前，他们的理论主张也没有遇到过严重的怀疑。

因而，最好的文艺复兴式复古建筑师们的技巧，并不在于他们的立面上的考古精确性；而在于他们使用古典构造词汇方面的运用自如，在于他们在难以处理的地段上有条理地设计设施程序的独创性，在于他们对不同的和经常是新颖的建筑材料方面巧妙的组合，在于对当时如此原始的机械设备方面的联合利用。当然，也有像维克多·雨果和西奥菲尔·戈蒂埃这样的作家赞美早先的文艺复兴建筑，因而也赞美文艺复兴式复古的建筑。这纯粹是由于浪漫主义的理由，因为它有画意，并且不像古典建筑那样规矩和对称。但是建筑师和建筑编辑赞美它，却是由于更唯物主义的理由。例如，根据塞扎·戴利的说法，查尔斯·巴里设计的改良俱乐部并不是一堆无生命的石头、砖头和铸铁，而"简直是一个具有复杂循环系统的活的躯体，因为在貌似静止的墙壁里面，通过暗管流动着煤气、蒸气和液体"。他感情冲动地喊道："这些管线构成一个新的有机生物的动脉、静脉和神经。它们冬天供暖，夏天供新鲜空气，并且一年四季供应光线和冷、热水、人体所需的养料以及所有先进的文明所需要的大量附属品。"

"过剩的强度与简单的设计是所有原始建筑之特征。"戴利最后说道："反之则是符合材料的耐力所算出的强度，和比较复杂的设计适应先进文明的复杂性。因而，这种建筑类型已经成了我们时代的建筑之特征，并在将来只能越来越发展。"他说得很好，文艺复兴式复古与希腊式或罗马式复古的不同，就在于它虽然也使用表面看来同样的构件，但它确实创造出了一种追求与时代和谐的建筑。就像詹姆斯·弗格森说的："它将常识引入了建筑设计。"

第9章　哥特式民族主义

用来证明哥特式复古是正确的学说，大概是19世纪提出的复古主义中最理性的学说了，但是意识到理性主义并非哥特式复古的惟一支柱也是重要的。正相反，没有其他风格的复兴曾经从如此众多不同的、有时是冲突的源泉去汲取力量。

艺术史家通常将所有装饰着仿中世纪细部的建筑物都简单地归类为“哥特式复古”，并将它们编目于单独一组风格中。这样一来，他们就完全表明了：将现代建筑单纯作为形式的结果而不是理想的系列来研究的不足之处。用来证明哥特式复古是正确的那些理想非常不同，而且经常是正好对抗的。A·W·N·普金极力主张采用哥特式建筑的理由在于它是天主教的建筑。嫌恶天主教的约翰·拉斯金极力主张采用它，却因为在他看来，它表现了新教的本质以及愉快的工人阶级社会的理想。作为一位开明人士和自由思想家的维奥莱特－勒－迪克极力主张采用它，因为他认为哥特式是砌筑结构里惟一合理的体系（然而与此相反，拉斯金却认为哥特式结构有损于“反映部件的纯洁与天真”，而将装饰视为建筑精华）。实际上当时人们追求的有五种主要的理想：即浪漫主义、民族主义、理性主义、教会建筑学和社会改革。哥特式复古主义的浪漫主义理想已经说过了。哥特式复古主义的理性主义理想，将在论述理性主义在古典式和哥特式两方面的现象里述及。这里只打算依次论述民族主义、教会建筑学与社会改革的理想。

赞成哥特式复古的民族主义的论据，显然是根据一个从历史上驳不倒的事实，即哥特式建筑对北欧来说，比起希腊或罗马建筑来更土生土长得多。这种说法好像继承了流德斯鸠和德戈盖特

在18世纪中叶提出的那一套论据，就是说，既然所有好的建筑都与气候相关，哥特式陡峭山墙与排水腰线，比平屋顶和古典檐口对英国、法国和德国更适合。弗里德里克·冯施勒格在1804年写道："卢浮宫令人叹赏的立面可以算是出类拔萃了，但是有什么比20根或30根希腊人或意大利人的柱子，出现在异乡的土地和气候中更不合适的呢？哥特式建筑是最宜于北方气候和较寒地带的建筑风格。"

然而在实际上，英国的理论家们却很少将此论据发展到合乎逻辑的结论。拉斯金对意大利建筑的喜爱，使得他极力劝说他的同胞采用意大利的哥特型，这对英国来说，其异己的程度与他嫌弃的古典建筑是一样的。它受到欢迎是因为意大利比任何其他国家都有更多的哥特式公共和民用建筑物。它被喜爱是因为（引伊斯特雷克语）："不容置疑，意大利哥特式比大多数其他风格，更容易处理立面，立面中开洞的关系是由现代的要求所限定的。"后面将会看到，它被喜爱还因为当时对彩饰法的兴趣。结果，英国哥特式复古的建筑物具有显著的意大利特点，当1859年为加拿大设计渥太华国会建筑的时候，甚至也选用了意大利哥特式。

在维奥莱特-勒-迪克的法兰西中世纪建筑词典出版以后，以及里尔圣母新教堂的国际竞赛在1856年举行以后，英国在某些范围流行起来了法国哥特式，肖和内斯菲尔德在他们开始从业时，还非常积极地用过它。但是，无论将哥特式的范围划得如此广泛的目的如何，英国建筑师声称正在复活一种本土风格的严重弱点就是：他们不愿意以民族的原型作为他们设计的基础。在哥特式更普及和日益要求引人更多变化的时候，特别是如此。

可是，开始时还不是这样。在民族主义的推动下，建起的第一个和最重要的哥特式复古建筑是西敏宫，它是在原建筑毁于大火以后于1834年盖的。原建筑并不完全是哥特式的，因为旧西敏宫是由历经数百年所建的各类建筑物聚集而成。但是主要建筑物是哥特式的（即幸免于火的西敏大厅以及曾被改为下议院的圣斯蒂芬礼拜堂），并且这个地段挨着西敏寺，主要人口对着亨利七世的礼拜堂。所以不必觉得奇怪，当时尽管有大批支持古典范例的宣传，在制订竞赛规则的时候，主事人还是决定新建筑物必须是"哥特式或伊丽莎白式"，后者允许用相当的幅度去解释。

查尔斯·巴里在竞赛中获胜。我们已经指出过，他实际上是

一位文艺复兴式复古的主要倡导者。确实，正如许多作者评论过的，西敏宫以其面河的对称正面和基本对称的平面，本质上是一座装饰着哥特式细部的古典式建筑物。将室内和室外细部的华美主要归功于普金的技巧，可能是对巴里的一种非难。但是只当作表面装饰轻视这些细部而拿不出一种替代物，则会是严重的错误，正如将整个建筑物算作个中世纪的模仿品，而不考虑它体现的技术进步与它所满足的复杂的设计要求，也将是愚蠢的看法。

在1834年，复古主义者的建筑比较可采取的办法究竟是什么呢？巴里创造了一座至少与周围中世纪的纪念物协调的建筑物，并且至少用它的装饰表示，此建筑内执行和维护的大宪章原则起源于中世纪。虽然楼板和屋顶是用铁结构的先进型式，但毫无疑问，建造这座占地9英亩的大厦的墙壁却无非用的是砌体材料。因而，能采用的设计的惟一选择就是：或者是以古代为模式的建筑，或者是毫无装饰的建筑。当时每位建筑师对后者都视为畏途，并且都承认1844年在《建造者》中论西敏宫的社论说得对，它指出："多么热烈地盼望着：建筑中某些鉴赏标准能够在现代定期地公布于众，以致不管各种设计者是否有意去搞，也必须公认这个标准，它从而变成一种当代的方法或风格；于是在建筑鉴赏上不断的唠唠叨叨也就可以休矣！但是，尽管如此诚恳地盼着，它在目前尚无希望。"

后面将有一章评论那些19世纪中叶要求新建筑的人所面临的难题。与此类似，还有一章将讨论到西敏宫在供热、通风和声学等新科学方面作出的贡献。但是，这里对弗格森的主张提出质疑是合适的，他说巴里和普金使用类似于亨利七世礼拜堂的细部，是在要求群众们相信："亨利七世完全预见到在19世纪将会需要这些上议院、下议院和委员会，从而提供此建筑物来接待他们。"从20世纪的眼光来看，这是一座19世纪的建筑，是再清楚不过了。确实，从它那直格栅窗与延伸900英尺（约275米）长的填充板来看，很少19世纪的建筑看起来像它那样具有现代面貌。虽然它从一开始建造，就无疑地缺乏某种现代的舒适，但是它曾经具有（现在仍有）一种高贵、富丽和新鲜之感，这是极少的公共建筑物能够步其后尘的。

不过，下面的说法一般可能是正确的，即与文艺复兴式的复古主义者相反，哥特式复古主义者未免对当代的设计要求太不注

意了。因此弗格森对由拉斯金授意搞的牛津博物馆的说法，无疑是正确的："讲堂寒冷、透风，在里面难以开口，图书馆则是一个长长的、比例失当的廊厅，窗户采光的方式极糟，书橱排列不是为了容纳书籍，而是形成修道院气氛。"哥特式复古主义者的目标通常是达到考古上的精确，而非满足当代的需要，尽管他们的公开主张与此相反。

对考古学的这种入迷，是对历史学新认识的一个明显症状。正像已经详细解释过的那样，历史学新认识是这个时代首要的理智力量。它影响了所有的复古主义者，不论是古典式的还是哥特式的，但它对哥特式建筑却有特殊坏的影响。因为虽然岁月流逝，只有比较少数的有价值的古典殿堂残存下来（它们全早已被分类编目和钻研过了），而哥特建筑却是一个比较新的研究领域。虽然早在 1816 年，雷普顿已经谈到过"从专业的文物工作者的近作来看，关于遗有古代的美丽或庄严的每个标本的年代问题，已经引起了探求的风气"；直到 1819 年，里克曼才出版了他的《英国建筑风格的划分初探》。直到 19 世纪 20 年代，阿西斯·德科蒙才在英国考古学的研究与林奈的《植物物种》的影响下，决定把诺曼底中世纪建筑加以归类，就像它们是植物学里的标本那样。而一旦这些学者铺平了道路，一大群业余的和专业的热心人就迅速地跟了上来，并且图书馆里也变得满是测绘图册了，富有想像力的建筑师可以从中吸取灵感，缺乏想像力的建筑师则可照抄不误。例如，索尔福德的圣约翰教堂，就是由纽瓦克的塔楼和尖顶、豪登教堂的中厅和塞尔比的歌坛组合而成。蒙特利尔主教堂（1856 年）的门廊是以诺福克郡斯内蒂瑟姆的圣玛丽教堂为蓝本的；圣玛丽教堂的中厅还是弗雷德里克顿的英国圣公会主教堂（1845 年）的样板。极少数建筑师学会吸取哥特式的精神而设计自己的有创造性的建筑物。

样本对那些将建筑视为过去社会生活之一面的文物工作者来说是无害的。但是对建筑行业来说，这些出版物却造成使绘图技巧变得极端重要，与过分强调年代学的价值的不幸结果。在 1750 年以前，建筑师们对古典纪念建筑的年代并不感兴趣。当时主要让绘图员去作详图，这些人知道他们的首要职责就是熟悉五种柱式的传统线脚和装饰；因此可以依靠这些绘图员去搞细部，而不用提供大样图。可是当哥特式复古到来之时，这一切全变了。现

在，对需要使用的建筑词汇生疏的绘图员，必须得到每个外形和卷叶饰的精确大样，结果建筑师变成哥特复古主义的第一位历史学家伊斯特雷克所尊称的“艺术家－建筑师”了。这是一种必然降为装饰师的设计师，他关心轮廓和表面胜于关心结构和平面。

新的强调年代学的价值，比涉及的绘图问题更具有灾难性。今天，这种滥用仍然存在于下面的表现形式里：即过分强调达到“新式”的重要性，或不愿依照原来的建筑方法去扩建老式的现存建筑物。在19世纪中叶，它则在新建筑物的历史“风格”方面，以年代学上的精确来表现自己，并以狂热的运动去消灭那些现存的真正中世纪建筑上积聚着的“年代错误”来表现自己。往最好的地方说，这个精确的年代学概念可能被辩解为“一致性”理想的一个方面，但是这种一致性是纯粹文物研究方面的，毫无建筑价值可言。那时名为“年代统一”，像斯科特这样的主将，就坚决要求所有的哥特式建筑物必须是“中古尖券式”的。但是，正像1862年詹姆斯·弗格森所说：“在可能再前进以前，我们还应该学到的重要一课就是：考古学不是建筑学。它甚至也不是任何形式的艺术，而是一门科学。”作为反对这些建筑考古家们洋洋得意的考证（他们最高兴的莫过于宣判一座假哥特式建筑，因为经过与其他比较，它有一个线脚在年代上差了几年），折衷主义就作为一种可选择的学说提出来了。它含有在选择建筑物的部件时，故意不管年代学上的正确性的意思。但是作为与复古主义完全相反的这种理想，必须在以后再论述了。

英国民族主义的哥特式复古主义的高潮时期是1857年至1859年，当时乔治·吉尔伯特·斯科特正在学院开设正式讲座；但是它仅延续了十年。下面的说法可能是合适的：虽然教堂继续建成新哥特式，并顺当地进入本世纪初，最后一座大而无当的民族主义哥特式复古的纪念建筑是伦敦的法院，为此曾在1867年举行过一定范围的设计竞赛。全部十一个设计全是哥特式的（虽然有位竞赛者提出一个可供选择的意大利式方案）。但当时的反应正如《建筑者》中的一篇文章在评论G·E·斯特里特的获奖方案时所说：“我们只能期望，根据这些设计或根据其所包括的原则与爱好而建起来的建筑，将永远是一个畸形物和刺眼的东西。”1869年，在《建造者》的另一篇文章里，颇有远见地断言：“如果所见不差，巨大的和昂贵的法院建筑又将成为一座古董，其中有为法律

史中的著名先贤而设的华盖壁龛与圣祠。甚至在建筑物完工以前，那些反对这种夸张的中世纪崇拜的反应，就可能或必然会闹到使建筑师很不开心的地步。奉劝我们的前途有望的建筑师们还是多看看未来，少看过去。如果花更多的时间去考虑什么是现代独特的真正建筑问题，以及如何处理，少用时间去仅仅学一些过去建筑的考古知识，我们大概一定会建筑得更有效用、更为经久、并且造福后人。"

法院建筑的缺点主要还不是直接与外形和表面上仿中世纪的细部有关。它来自对于其中工作的人的舒适的忽视；来自空间设计得中看不中用的事实。正是这种不顾功能设计，造成公共建筑中哥特式复古和那些负责修建它们的人的声名扫地，并且还带来了各种反应，这些将在适当的地方来论述。

第10章　哥特教会建筑学与社会改革

如果说教会建筑学家们对哥特式复古的梦想更为持久的话，那可能因为主要是关系到教堂和礼拜仪式的改革，如何满足理想的设计问题构成了他们方案的基本部分。这些方案当然颇有（或应说是基于）浪漫主义虔诚与浪漫主义社会学的色彩，这大概是由于对哥特教堂的浪漫主义看法，早由18世纪的通俗小说家给造成了。拉德克利夫夫人就曾经用下面这种描写来使读者高兴：拱顶高高的侧廊伸展于昏暗的远景，光线朦胧的教堂里，僧侣和朝圣者自己画着十字，毫无声息地走进了黑暗笼罩的地方。她在《意大利人》（1797年）中，当描写她的主角对圣斯蒂芬诺大教堂的反应时写道："那里万籁俱寂"、"高祭台上长烛发出的闪闪微明，以及给教堂里每个神龛以朦胧的华丽之感的灯光，所有这些环境都共同迫使他心里产生一种神圣的敬畏。"它也迫使许多其他来意大利的旅行者的心里，产生了类似的神圣的敬畏，可是他们对当地百姓的宗教信仰可能并不热心。但是在英国，直到两个事件出现之前，这种情形是见不到的。第一个事件是在1829年，通过了"天主教解放法案"；第二个事件是在1833年创立了"牛津运动"。

早在十年之前，对哥特式建筑的兴趣就已经被一项国会法案激发起来了，法案决定提供100英镑用于在伦敦和英国其他地方建造教堂。从政治上说，1818年的这项法案是政府打算为郊区的新工人阶级提供精神需要，不然其居民就可能另外被引诱而纵情去搞令人痛苦的无神论者的暴行，就像最近在法国已经目睹的那样。从建筑上说，结果是盖成了174座"哥特"风格的教堂。偏爱哥特式的动机，一部分是由于刚谈到的新的浪漫主义的兴趣，

但主要还是由于发现了哥特式教堂比古典式教堂的造价便宜。可是不久就很明显，追求造价低廉与考古学的兴趣是抵触的。用铸铁做柱子和窗棂，并且用砖墙抹灰，达到了造价低廉。因而，考古研究发展得越广泛，反对意见也来得越激烈，说这些教堂完全不是真正哥特式，而是可怜的冒牌货。

从这种情况，产生了哥特式复古主义中的（大体也是现代建筑中的）最重要的信条之一，就是说建筑是一种合乎道德之艺术的观念，它主要关系到表现真实。"真实的表现"这个概念，主要是 19 世纪有关结构完整性的一个方面，因此将在题为"理性主义"的章节中论述。但是，建筑是与个人道德密切相关的这个概念，也影响了宗教的意向。约翰·拉斯金在《建筑七灯》（1849 年）中大声疾呼道："败坏了诗歌和绘画的不真实，在极大程度上限于对其主题的处理。但是，在建筑中可能有一种另外的、更不巧妙并且更可鄙的不真实：即有关建筑材料的性质以及劳动量的一种直接的欺诈主张。我们也许不能得到好的，或美丽的，或有创造性的建筑，但我们能够得到一个真实的建筑。贫困的简陋可以被谅解，实用的苛求可以被尊重，但是对欺骗的卑鄙行为不是只能加以轻蔑吗？"

开始，这个道德观点还只是在真实结构的观念方面改变了人们的看法。但是，天主教解放法案的实施，也使人想到真实设计的重要性，因为重新恢复的天主教礼拜仪式，引起返回到中世纪教堂早先设计过的那种室内布置。我们回想在清教徒的影响下，不论新的还是中世纪的所有英国圣公会的教堂，都已经设计成、或改成带有围着讲道坛布置的长廊座席的会堂了。实际上，根据 1818 年法案所建的大部分教堂都是采用这种布置的。但是随着天主教徒的解放，尽端圣坛重新变成了教堂焦点，祭台则是圣坛的焦点，同时过去 200 年间几乎成了古董奇货的祭台屏饰、塑像、彩色玻璃和圣仪装饰，现在又变成当时英国舞台上崇拜仪式的基本要素了。

使同胞们注意到中世纪教堂设计与礼拜仪式之间关系的主要人物是 A·W·N·普金。他是 19 世纪早期哥特建筑的主要绘图师之一奥古斯塔斯·普金的儿子。老普金虽然在英国以绘图为业，但他实际上是一位被大革命放逐的法国贵族。因而就难怪他的儿子，虽然被培养为新教徒，但最后还是转而皈依了他父亲的祖传

宗教信仰，正如他受到他父亲喜爱的哥特形式的鼓舞。就这样，他带着一个皈依者全部的激烈的宗教狂热，终其短暂余生去为了返回完全的中世纪生活方式而大声疾呼。为此，他出版了许多辉煌的专著，最有名的是《对比》（1836 年）和《尖券式或基督教建筑的真谛》（1841 年）。在《对比》中，他用讽刺的笔法将现代城市的丑恶和混乱，与浪漫主义梦想中的中世纪市镇的简单一致的美丽，进行了对比。在《尖券式或基督教建筑的真谛》中，他试图表明整个哥特设计系统作为基础的逻辑。

他提出来的大部分观点，将在题为结构理性主义的章节中论述更为合适。但是他也讨论到需要合乎逻辑的设计，声称希腊神庙完全不适合基督教堂的用途，并且“企图有朝一日，以大小神庙建筑的美丽典型完全盖满我国，这简直是在发疯。建筑及其布置总是来源于它们的需要与目的。”关于民用建筑方面，他也抱有同样观点，他说：“老的英国天主教府邸是实际上恰如其分的大厦，它们对居住目的来说，尺度和布置就很合宜。这些建筑物的每个部分都表明了其特定目的。”他在书中以下面这段结论来陈述他的信念：古典式建筑与恶劣的仿哥特式建筑的全部不协调，都起因于使设计的平面去适合立面的错误，而不是使立面服从平面。

普金信仰改宗的热情，在他的新教徒同胞中造成了过多的敌意，以致他们很难接受他的看法。而他的论据又是有力量的，因而如果不是在 1833 年创立了所谓英国天主教运动的话，他们大概会对他置之不理的。这个运动开始被称为牛津运动，是由一群有影响的新教牧师开始的，他们担心天主教的解放很可能对英国圣公会产生瓦解的作用。它直接的促成因素是约翰·基布尔在牛津圣玛丽教堂的讲道，题目是“国家的叛教”，它是由于政府对十个英国圣公会在爱尔兰的主教区进行镇压所激起的。他以后发展了的总的论点大意就是：由于背弃国教的兴起以及宣誓条例的废除，英国圣公会再也不能依靠一个新教徒的议会了（所以他和他的朋友们认为），英国教会也未必继续是官方国教了。所以，他们自己应及时建立一个新的组织和新的教规。因此他们认为还要再宣布教义，用它赋予英国教会某些来自使徒传统的神圣特权。

这些学说的神学含意，现在说来未免离题，虽然指明“历史

学的新认识"对当时神学理想的影响还是有意思的。总而言之，这些学说的结果是所采用的圣餐仪式和宗教仪式是如此的中世纪化，与天主教的如此相似，以致许多普金的设计概念，竟变得也适用于圣公会的宗教需要了。

牛津运动在建筑方面所拟定的计划，是由1839年创立的剑桥卡姆登协会以及1841年创立的他们的杂志《教会建筑学家》来实行的。两者皆产生于我们现在会称之为"功能主义"的理想。这就是说，他们主要关心的不是提倡美丽的教堂，而是创造能有效地服务于英国天主教仪式需要的教堂。的确，就像从他们最著名的宠儿威廉·巴特菲尔德的最著名的教堂里可以看到的，它能令人信服地表明：卡姆登协会（后来或被称为教会建筑学协会）宁愿要某种野性的丑陋，也不要更为传统的美观。当伦敦玛格丽特街的诸圣教堂最后完工时，在《教会建筑学家》中的一篇颂扬文章里，曾经满意地指出："正是在此处，得以观察到怕美观而不是故意选择丑陋的萌芽，这些萌芽更充分地发展后，就是米莱先生和他的追随者们后来的绘画特点。"

实际上对哲学上的三位一体——真的、美的、善的来说，这些改革者真正关心的只是真和善。不仅卡姆登协会相信：只有虔诚的和有德行的建筑师才能设计出一座好教堂，而且对一群牧师来说正合适的是他们还相信，只有能使人们虔诚和有德行的建筑才能算好建筑。甚至拉斯金，他和他们一样虔诚，但比大多数同代爱争论的作家们对美观更为敏感，他也很快地将自己对建筑完善的呼吁，转成一种对社会改革的请求了。在他最早论建筑的书里，已经咒骂过古典式建筑，因为它使工人从艺术家的身份降为苦力了。他声称：同样可怕的缺点也可以从机械地制造的（不论是铸造或用机器）任何东西中找到。他写道：人类中一个人数众多的阶级已经形成，他们建造的技巧不过是牲口般地劳作，例如当时修建铁路的"苦力"。他继续说，如果用同样的钱来建造美丽的住宅和教堂好不好。"我们必须维持同样数目的人，不是驾着独轮车，而是从事不是智力的，也显然是技术的职业，其中比较聪明的在工作中会特别高兴，因为他们的想像力大有发展余地。"同样，他认为琢磨宝石与雕刻石头相比，是一种折磨精神的工作。他并且相信"大多数妇女会认为：建造一座教堂或为教堂捐献装饰的乐趣，更胜过在自己前额上戴几颗钻石的得意。"

这就是即便对拉斯金不幸的私人生活一无所知的人，对于发出如此议论的这位人的妻子和他打离婚，也不会感到奇怪的原因。

自1860年以后，拉斯金完全放弃了建筑评论，以从事工业问题、教育、道德和宗教的演讲和撰文，献身于社会改革了。从此以后，对他来说艺术仅仅变成了为获得一种更高的更神圣的生活的附带手段，并且如果他就是评价艺术作品，也只不过作为人类活动具有道德的和智力的品质。在他看来，哥特式是理想的风格，因为他从未怀疑过每个中世纪的石匠都是超级艺术家。确实，对于最热情的哥特式复古主义者，最吸引人的事情之一就是对中世纪完全不加批判的态度。在他们眼里，建造于11世纪到16世纪的任何东西，不管怎样丑陋，也全是杰作。并且他们抱着感人的忠诚，表示了他们的不可动摇的信念，既只要社会能够回到中世纪的生活方式，所有的建筑物就能够重新完美。

拉斯金的理想被他早期的学生威廉·莫里斯最积极地发扬光大了。莫里斯也痛恨机器，他也在寻求创造一个理想的社会，其中每个人都将成为艺术作品的创造者。莫里斯在年轻时，曾在G·E·斯特里特的事务所里从事过建筑专业，但不久就弃而改为一个室内装饰者了。因而，他和拉斯金都不是建筑师。

与现代建筑如此相关的文章，怎么竟然出自与建筑物无关的人之手，这可能令人奇怪。这个相关指的是下面的情况：在19世纪，拉斯金和莫里斯两人的著作，体现了首先出现在法国大革命时代的一个观念（在C·N·勒杜的文章和图纸里）。而在20世纪，它更变得具有普遍的重要意义了，即认为建筑基本上是社会改革之工具的观念。这也正是本世纪20年代中，由勒·柯布西耶提出的风行一时的口号："新精神"的真正含意。举个例子，在1848年自由革命以后出现的《建筑一般评论》的第一期中，编者用下面的议论来描述几个方案是实用的建筑物："建筑自身表现出对新精神的敏感；因为显而易见，所有改革的伟大手段中，建筑是带头的和最高的。"所以，拉斯金和莫里斯的许多追随者就主张：建筑可能是美的，也可能是真的，但它首先必须是善的工具。不足为奇的是：不久就出现反对这种极端清教徒式学说的反应，还有那位奥斯卡·王尔德，穿着黄缎子短裤，在扣眼上别着绿花，公开声明：他认为人们无所谓善或恶，而仅仅是美或丑。

在1914年至1918年的大战以后，特别是在战败国里，出现

了一种反对反动。结果我们发现威廉·莫里斯的社会主义理想的重新出现，这理想至多是决心重新弥补在美学和道德之间的裂痕，它对今天的建筑思潮仍然颇有影响。同时，过去 200 年间，理性主义者则不得不与激进的唯美主义者和激进的道学家两方面进行斗争；与“为艺术而艺术”和“为上帝而艺术”进行斗争。从本书后面的章节中可以看到：他们如何对付这些相反的观点，并且同时提出他们自己的有力的理想来。

第11章 彩 饰 法

为了充分理解19世纪中叶建筑师们的设计思想，特别是文艺复兴式复古主义者的与哥特式复古主义者的思想，正确评价当时称为"建筑彩饰法"的影响是很重要的。它的意思是指在立面的外檐设计中引进各种色彩。注意涉及的是外檐这点是重要的。建筑物的室内以色彩来装饰并无新奇之处，那些不加区别地论述室内和室外两方面色彩的历史学家们，却忽略了这个重大的主要问题。在19世纪，新奇的是在房屋外部必须充分展现各种颜色的观点，以及当时建筑师们援引了许多历史先例来为室外彩饰法找根据（正逢迷于编史工作的时代）。可以说19世纪阐述的建筑彩饰法的基本原理，特别具有维多利亚式的特点，而在以前它从来不可能作为一种建筑的理想而存在过。

因为大约直到1830年以前，每个哥特主义者和古典主义者，不论他效忠于谁，都不加怀疑地承认建筑是单色的这个事实。希腊神庙被认为基本上是用白色大理石建造的；哥特教堂基本上是用灰色石料建造的。色调的不同被视为构造所造成的（因为一座中世纪教堂的基座、墙身和顶部用不同的石料砌筑并不少见，正像卢浮宫的列柱至少是由三种不同的石料造的——默东、圣勒和圣克卢）。但是，从16世纪开始，就已经在理论上假定：建筑本质上是形式之物，色彩会使它走向混乱，而一座建筑物只有大体上全用同色，才能保持其形象上的完整性。甚至像伯尔尼尼、博罗米尼和盖利尼这样的意大利巴洛克建筑师，即使有，也极少在建筑外部使用各色大理石。同时在古典主义的堡垒——法国，外檐的彩饰法也仅仅用于像凡尔赛的花园亭子之类的特殊场合。直到1853年，罗马的法兰西学院的学生查尔斯·加尼尔专门研究

"多色的建筑"以前，还没有任何学生想到这样做。这位有相当影响的学生在1861年设计了巴黎歌剧院的色彩丰富的立面。

因而，可以想像到在1829年，C·J·希托夫的学说发表后所引起的震惊。他说，古代希腊人不仅在建筑外部广泛应用色彩，而且是红、黄、蓝、绿，颜色杂陈。本来这个说法不必引起这样的大惊小怪，因为早在18世纪50年代，斯图尔特和雷维特就已经注意到雅典古迹上色彩的痕迹，并曾在他们的名著中加以描述。但是他们将观察所得只限于附带的文字描写，而希托夫在考察了希腊塞利努斯的神庙以后，却制作了生动的彩色的复原图。这图后来出版时，由于当时粗糙的石印技术，显得更加鲜艳夺目了。

希腊式复古的建筑师们对这些发现一般是置之不理的，并且继续为公共建筑和私人住宅设计单色的神庙立面，就像希托夫从来没宣布过什么发现一样。甚至像艾尔弗雷德·巴塞洛缪这样的理论家，也把它当作"华而不实的玩艺儿"而不予考虑，仅把它说成是日耳曼人的赶时髦。他们所以这样，部分是由于他们的趣味保守，但主要还是由于希腊彩饰法（仅在石材表面着色）并不很经久，而且不管它用在阿提卡和西西里是否合适，但用在更远的北方肯定是不合适的。此外，这个议题又原来是很有争议的。不但有许多考古学家，援引古代希腊和维特鲁威的课本中缺少彩饰法的文字证据，来否定希托夫的结论。也还有不少像戈特弗里德·森珀这样的业余爱好者却走到另一极端，他们宣称希腊建筑的每个部件全曾被涂以鲜艳色彩，其中包括柱子。有时，站在同一边的争论者也会自相矛盾起来，例如森珀说雅典的希费斯图的内殿墙壁曾经是蓝色的，而肖伯特却坚持说有明显的证据表明它曾经是红色的。从而，很少希腊式复古建筑物是涂过颜色的。利奥·冯·克伦茨曾在1833年给慕尼黑英国花园中建的爱奥尼式圆庙上加色的方法，试图创造一种新风尚，还有西奥菲勒斯·汉森曾在1859年开始建造的雅典学院上广泛地运用色彩，但是彩饰法对希腊式复古的影响并不大。而由于完全不同的原因，它的主要影响是在"文艺复兴"和"哥特"的复古方面。

文艺复兴复古主义者对彩色的兴趣是由下面的情况引起的：在15世纪最谨严的佛罗伦萨建筑师之中有几位，像伯鲁乃列斯基，曾经在连续拱廊的拱肩上使用过上了彩釉的饰盘；同时北意大利更热情奔放的文艺复兴设计师们，曾经在立面上装上了各色

大理石，就像在帕维亚的切尔托沙教堂可以见到的那样。结果我们看到塞扎·戴利报告说，在19世纪30年代，巴黎的公寓装饰着有精雕框子的彩色大理石墙板是很平常的。但是文艺复兴复古主义者的兴趣，像哥特式复古主义者一样，主要是在实践上的，而不是考古学上的。首先，在英国的那些人，正在试图摆脱他们认为是标准抹灰的乔治式立面的单调，并因而寻求更大的变化。正如G·E·斯特里特评论的："我们的建筑物，十之八九是冷淡的、无色的、枯燥无味的和学究式的作品。而我们的人民对获得丰富色彩的必要性毫无概念，当成功地获得了它的时候，又不够热爱。"第二，他们正在寻求抵消工业烟灰可怕作用的方法。不论在新工业化的城镇出现的工厂中的某些产品多么有益卫生，这些工厂本身对邻近建筑物的影响却是灾难性的，因为它们的烟尘使每座房子全披上了污垢的外衣。所以，比较理智些的建筑师们，不久就感到不得不考虑用一种既不渗透又易清洗的材料给建筑罩面（或做立面）的可能性了。因此，彩陶饰品和砌釉面砖变得流行起来，特别是后者，因为在大多数英国工业城市里，用砖在经济上有利得多。

不可避免地，那些追求艺术上杰出与历史上精确双重目标的建筑师们，就将注意力转向意大利了。因为，那里在整个中世纪以及早期文艺复兴当中，都曾经流行彩色的外檐。此外，正如斯特里特指出的，意大利的哥特式建筑基本上是城市建筑，所以从他们当时面临的问题来看，它是一个特别适合的研究课题。结果，除了意大利文艺复兴学派以外，又加上两个属于彩饰想法的"意大利哥特式"学派。其中一个信仰所谓的"结构配色"或"夹层式"（基于比萨和锡耶纳的先型）；另一个则为复兴用大理石装饰板的威尼斯哥特式建筑而斗争。

"结构配色"学派的主要建筑师们基本上是理性主义者。他们相信建筑的形式必然是结构的形式，因此颜色的效果必须来自建房实际用的结构材料。威廉·巴特菲尔德和G·E·斯特里特的作品中，提供了他们这种想法的最好例证，虽然这两位建筑师原来的理论都来自对立阵营的手册——拉斯金的《建筑七灯》。这本书里，彩饰法的效用是以一种有关动植物的生物学上的比拟而武断地提出来的。因为据拉斯金看来，自然界的色彩从来也不是随形状而来，而是按照一个完全不同的体系安排的。他在题为"美

观之灯”的一章里写道：“色彩总是由上帝安排成简单的或不成样子的形状，因此，必须在那些形状中去看它才最好。我于是断定：所有将色彩故意布置成优美的形状，全是粗俗的……一匹斑马身上的条纹，并不是随着其身躯或肢体的线条的，更不用说豹身上的斑点了。于是，我就把这个作为建筑上色彩的第一条重大原则：让色彩看上去与形状无关。”在实践中，拉斯金建议将建筑物的色彩限定于不规则的体形和部位、不同形状和大小的点、限定于棋盘格和齿形饰。这种技巧在伦敦玛格丽特街的巴特菲尔德的诸圣教堂外部砖墙上可以看得很清楚，并且无疑是巴特菲尔德为什么好像蓄意地爱好丑怪的一个原因——用约翰·萨默森的话说就是：“一个潜伏在最简单的建筑形状中的对审美特质的故意袭击。”19世纪批评家们的评价就更不客气，他们将巴特菲尔德的技巧描写成“五花熏肉风格。”

斯特里特对彩饰法的看法则完全不同，特别是在他1853年访问意大利回来以后。他也打算使色彩成为基本上装饰性的，但他设想更多的却是它与结构系统相协调，因为像他在其《中世纪的砌砖与大理石建筑》一书开始时说的：“我坚持的学说是：没有建筑师能够完全忽略这个机械时代不断增长的智力提供给他的各项结构的改进。”因此在斯特里特看来，分层交替放置不同颜色的天然石料或砖块的比萨方式是最好的，而且他断言：在粗的砖墙上贴大理石面板的威尼斯方式则“很可能成为对良好建筑的破坏，因为它肯定是将作品的真实结构完全隐藏起来了”。

但是，显而易见这正是拉斯金所需要的。他在《威尼斯之石》（1851年）一书中宣布：“内部结构的科学应该放弃”，现在他坚决主张“包镶建筑的学派”是惟一能使彩色装饰成为完美的和永久的。他告诉建筑业：“将每块大理石看作是一块颜色非常醒目的蛋糕，其中某些部分应该磨光或切掉，再用以装饰墙面。”他声称，砖必然是一种较次要的材料，因此必须穿上鲜明的大理石保护层，正如动物的躯体由其鳞甲保护一样。后来，他又放弃了这种比拟于生物，转面赞成一种还要更过分的比较，他主张一幢大理石贴面的砖房就像一个顶盔披甲的人，可从来没人声称被盔甲欺骗了，因为发现这个人原来不是钢铸的！

对拉斯金来说，建筑实际上已经变成了某种珠宝饰物了，他还坚持认为建造与结构无关的柱子也能很合适（像在威尼斯圣马

可教堂立面上的那些),“恰恰是与将柱身设想成一个大宝石的价值相称的”。碧玉、斑岩、蛇纹岩、青金石和雪花石膏,这些名字现在对他比所有北欧的建筑石材都更可爱,并且它们出现在他论威尼斯建筑的文章中时,那种抒情和纵情的文笔,就像后来王尔德在《多立安·格雷的画像》中用来描写珠宝饰物的一样。正是由于拉斯金的影响,牛津博物馆才用了如此大量的大理石柱子,虽说它们在那里倒是有教学上的意义,其中每颗都代表一个有科学趣味的地质学上的不同样品。

当19世纪50年代的大量商业建筑已被拆毁的今天,想要评价追随拉斯金学说的影响范围已非易事。但是,对该时期设计的建筑物的描写却告诉我们,由于他的观点的影响,给伦敦景色带来了许多变化。例如,建在大桥街的王冠人寿保险公司办公大厦,设计人是他的门徒迪恩和伍德沃德(牛津博物馆的建筑师),它的立面就是由波特兰石料、迪恩森林石料、曼斯菲尔德石料、沃里克石料、红色和灰色花岗石以及西西里大理石建成的。《建造者》的编者写道:“此设计一般被说成是威尼斯哥特式,它的许多装饰细部也确实类似哥特式的特点;但是拜占庭和伊斯兰的特色非常突出,以致在英国人看来,整体效果与哥特式大不相同。”它实际上近似折衷主义,这是将在下章讨论的题目。

说来也怪,拉斯金的基本学说在1890年以后倒变得真正重要了,当时他本人已经年老昏聩,当时建造的方法是他本人会激烈反对的。可以看出,虽然拉斯金论证的谬误应归于他的清水砖墙必然丑陋的假定,但在19世纪80年代后期,随着采用钢结构,不久就显而易见这种新材料为了防火却正需有某种贴面了。因而,理论的形势被彻底改变了,甚至最热情的理性主义者,现在也采纳拉斯金的理想了。这些建筑师中的许多人设计的贴面仅仅是模仿承重砌体的形式;但另外一些人,如路易斯·沙利文却发明了一种陶制墙板,就其恰如其分与美观的和创造性的细部而言,它显示了拉斯金的想法的实际适用性。

路易斯·沙利文在近来论现代建筑的书里受到极大重视(主要他是F·L·赖特的老师),涉及这个题目的作家,极少有人不把他看作当代设计的伟大先驱者之一。然而,对他的实际建筑的考察,就会使人想到:他的成就似乎最稳固地建立在拉斯金主义的顶峰上。正如F·L·赖特在《天才与暴民统治》中谈到的:沙利文

对材料性质没有结构意识，它们仅因为表面可作装饰才被他重视。他的设计有些被称为他的摩天楼（指的是在圣路易斯和布法罗的9层和12层的办公楼），这些对20世纪摩天楼设计的技术甚至美学上，都贡献不大。因为这些大楼不是独立的块体，而是U字形平面，并且只有两个面是美丽的。此外，他在1890年以前设计的建筑物是平凡的，尽管是在沉闷的年代里建造的。沙利文（特别是赖特开始为他工作以后）的天才特别表现像一位装饰家，或像一位今天所谓的“设计新款式者”——就是说，一位能够在别人的结构框架上放上有吸引力的外套的人。如果说除去他本人的装饰以外，他还遗赠给后人任何东西的话，那就只有从赖特早期的住宅建筑（诸如孔利住宅）的彩色贴面去找了。但是20世纪已证明不再是一个装饰的时代了，而看得出来，装饰是拉斯金的建筑理论的本质，正如它是所有关于复古历史“风格”的论战的基础。

第12章　折衷主义

迄今为止，论述过的复古主义的种种方面，都不外两种对待过去的态度：第一种，是理想主义者的态度。他们热情地信奉建筑历史的一个特定时代，不论是希腊、罗马、文艺复兴或者哥特，并主张只有返回到这个纯正的灵感来源，才能创造出一种好的当代建筑。第二种，则是许多玩世不恭者的态度。他们的理想（假如有的话）是机会主义的，他们经常犯有神学家所谓“冷淡主义”的罪（就是说，他们坚决主张所有风格具有同等价值，并且认为风格完整或风格传统的整个概念都是一种幻想）。这些建筑师根据环境或者业主的愿望，把自己的手从一种历史风格转到另一种去，觉得很自由。有时环境也无疑地会证明这种态度是正当的，例如一位坚定的希腊式复古主义者威廉·威尔金斯为了与礼拜堂协调，就在剑桥国王学院建了一座哥特式门廊。与此类似，我们已经知道查尔斯·巴里曾建造了一座哥特式的国会建筑，以与附近的哥特式纪念物相协调。不过，冷淡主义最好时，通常是不受约束的浪漫主义的一种表现；最坏时，则是利用业主的奇想牟利的问题。

然而，还有另外一种对待过去可能采取的态度，我们可以称之为折衷主义，它在19世纪的下半叶，变得特别盛行起来。折衷主义是一个必须使用的倒霉的字眼，因为它曾被赋予如此众多的矛盾的意义，其中大多数是贬义的。像今天的许多人一样，对G·E·斯特里特和罗伯特·克尔来说，它被理解为刚说过的冷淡主义的同义词。对卡姆登协会来说，它意指盛行将一座中世纪教堂以任何一种古的风格来改建的那种情况，作为相对于以“最好的”（即13世纪晚期的）风格来重建整个教堂。然而，对19世纪大多

数理论家来说，折衷主义被理解为某种更明智得多的事物，并且与狄德罗的折衷主义定义也更一致得多（此定义在本书的引言中曾引用过）。

19世纪的折衷主义概念，第一次在法国流行起来是在1830年代，那时它被法国哲学家维克多·库辛用来意指选自各种体系的看法而组成的一种复合的思想体系。这是它本来的意义。折衷主义者实际上是在十分理性地声称：没有任何人必须从过去盲目地接受单一哲学体系（或单一建筑体系）的遗产，而排斥所有其他的遗产。而每个人都必须独立地和理性地判定：过去应用的什么哲学论据（或建筑组件）还适用于现在，然后认可和尊重它们，而不管它们的来龙去脉如何。

根据维克多·库辛的演讲（最后在1853年以《论真、善、美》为题出版了），折衷主义并不企图创造一个完全新的体系，在历史主义支配的年代里，它只不过是研究哲学史的必然结果。其中能辨认出在不同历史时期曾强调的许多论据，不仅本身正确，而且当将它们从原来冲突的哲学体系中移出来，并重新组合，就构成了一个连贯的思想体系。他写道："这些论据因而变成了一个有生命的体系。"

维克多·库辛探索有生命的哲学体系的重要性在于：它与主要建筑师们为从风格抄袭的死胡同走出来，而探索"有生命的建筑"是不谋而合的。因而，他的哲学使建筑师们想到，从各种风格中选取建筑组件，根据当代要求而重新混合的可能性。这个体系较之基于考古学并从年代上精确模仿更为合理，而又有完全适合编史工作兴趣的好处。因此，它能被接受而又不违背当时流行的观念。

这个新观念第一次开始形成一个重要的理智力量，还不能肯定是在什么时候。早在1740年，曾参加过许多中世纪建筑修复工作的皮埃尔·德维尼就主张："因为天才必须完全自由地工作，应该将每个风格中的精华加以吸收和利用。"佩恩·奈特在他的《分析探究趣味原则》中谈到："在克劳德和加斯珀的画里，我们不断地看到一种希腊与哥特式建筑的混合物，以最愉快的效果运用在同一座建筑物中。"他进而极力主张，这个是"对不规则和如画的住宅的最佳建筑风格"。此外，文艺复兴复古主义曾一直是一种折衷主义（即使它的作者并不一定承认这个事实），因为15

世纪的佛罗伦萨建筑就曾经显然自由地混合了古典的、拜占庭的和加洛林式的组件，正如16世纪法国和英国的建筑混合了古典的和哥特式的组件。确实，编史工作成癖的时代不可避免会造成这种情况：即当作为一种实证哲学而提出折衷主义的时候，当时一些缺乏创见的建筑师就简单地将它看成一个新的借口，去搞当时已经流行的更为杂凑的“风格”复古。

建筑上折衷主义学说的第一次特别阐明，大概可以从托马斯·霍普的《建筑历史随笔》（1835年）中找到。该书最后一段里，霍普抱怨在英国使用的“风格”多样，并随后讲了一句话，作为又是复杂又有说服力的一个句子，值得全文引出如下：“看来还没有人已经抱有最小的愿望或想法，去仅仅借用以前每种建筑风格中的东西，不管它能提供的东西是有用的或装饰的、科学的或雅观的；去增添现在尚未具有的无论什么新的布置和形式可能给予的便利或优美；去赢得对前所未知的自然产品的新发现与新征服，使新模仿品的样式更美丽、更别致；并从而组成一种建筑——它生在我们的国家，长于我们的土地，并且与我们的气候、制度和习惯协调一致，既雅致合宜，又富创造性，它才真正堪当‘我们自己的’这个称号。”

待到重新宣传同样的题目，可能又过了十年之久，这回是《建造者》的编者写的。在一篇社论里，编者痛感世界上从未见过像当时那样令人如此不满意的建筑状况，他声称整个欧洲都似乎决心在创作某种建筑，它哄骗观者相信他面临的是另外世纪中的作品。他说（重复霍普的话），他们没有堪称为自己的时代风格。所以，他提出来一个实际上是折衷主义的药方。他说：“假定一座建筑物的宗旨和目标是准备成为具有当代特征的独创风格，那末，就可以向它提供每种建筑风格的完整调查报告，并且采用彼此不影响也不影响建筑实际使用的所有美的特色。”

《建造者》的编者这时还不是一位坚定的或可靠的向导，因为他心里从来就拿不准，他是在提出那种来自所有“风格”的适用部件的组合呢，还是仅仅采用那种能提供最大自由的历史“风格”（诸如“文艺复兴风格”）。此外，他缺乏较晚的法国折衷主义者对此问题的敏锐，他分明误认为：一种新颖的风格，能以发明于不同年代的建筑部件的组合来创造出来。在1842年，T·L·唐纳森宣布的论文里，也表现了类似的看法，他当时正是伦敦大学

学院的建筑学教授。“我们正在实验的迷宫里徘徊，”他解释说：“正尝试用一种各个国家每个时代的各种风格中的某些特征的混合体，去形成具有一些自己的、与众不同特点的纯一整体。为了尽量使其达到最完美的发展，因而正在创造一个新的和独创的风格。”所以，大概可以说，第一次认真地提倡一种折衷主义的建筑，肯定第一次实际应用这个术语的，是维克多·库辛影响的结果，并且第一次出现于法国出版的期刊上。

库辛在巴黎大学论“真的、美的、善的”的讲座，甚至在成书出版之前，当然已经在巴黎引起了极大的注意。而且似乎有理由猜想：在1840年代法国古典唯理派采用的口号“真的、美的、有用的”，不过是库辛的题目的重复。而到了1853年，库辛的书出版之时，折衷主义则由《建筑一般评论》的编者，作为开始克服冲突的风格问题的工具认真地提出来了。他在一篇文章中写道（该文后来译成英文，以显然赞成的态度刊登在《建造者》上），折衷主义肯定不能创造出一种新的艺术，但至少它能成为从复古主义到将来新建筑的有用的过渡。至今，有创造力的艺术家被限制在混杂的设计里，因为没有独一无二的原则来激励他们努力。这也必然如此，因为他们是本身尚无任何普遍公认原则之社会的一部分。因而，朝着未来前进的社会和建筑师，都被来自以前所有社会成分的混乱的庞然大物给压倒了。当然，所有由于“风格”折衷主义的混合而产生的混乱本身是有毛病的，但它却是建筑进步的必要条件之一。在任何设计较好的当代建筑里，各种基本上是现代的部件总是不得不与来自过去的一些相组合，但在这样做的时候，它们将会产生一种日益显著的有益作用。虽然造成形式混乱本身可能不好（这是在每座个别建筑物会从而成为不完整的意义上来说），而从研究的、实践的和产生进步发展的观点来看，它可能是有利的。“在将来的建筑里，”他断定说：“像在古代建筑里那样，我们将有券、拱、梁、礅和柱，但我们也将有一种美学原则，它与过去的原则有同样的关系，就像火车头与公共马车有关系。”

任何人都不得不被这时的理论家们非凡的谦恭所感动，他们对自己的建筑的失当具有如此敏锐的感觉。他们将历史研究视为通向未来的向导，但是他们却对自己努力的结果感到羞愧，并且被新技术将会采取的方向所困惑。从最后引的一段话就可以觉察

到：尽管该文的作者，与当时所有最主要的建筑理论家一样，正在盼望并正在推测新的结构发展，但他又苦于难以精确地预言新技术将会产生的建筑形式和类型。因而，他不得不满足于反对考古学者的有害影响的，虽然有用但纯粹消极的工作。在这方面，他倒是颇为成功的。他将公众的注意力从基于古典准则的评论上分散开来，并且减少了他的建筑师同行们对形式和“风格”上考古问题的关切，从而更多地关心由时代的需要与机会提出来的许多实际问题。但是建筑师们不能马上放弃对古代建筑的全部兴趣，根据《建筑一般评论》编者的说法，他们仅仅是停止了试图从古代建筑获得适合今日与未来的绝对法则。此外，为避免将建筑降低为他所谓的“纯粹的建房手艺”，他认为仍然需要对形式和美观的关心。鉴于缺乏一种新的风格而迫使建筑师们去搞折衷主义（那就是说，去对整个过去来个自由使用），他决定继续他的历史研究系列，着眼点在于提供他所谓的“母题”，或说在适当的时候，能结合于现代建筑中去的历史部件。同时，他开创了在杂志里用插图表现新建筑的重要方法，这对我们说似乎不算是特别眼光敏锐的创新，但在当时它仍然是件新奇事物。

在英国，支持折衷主义反对单纯复古的反应，主要不是由法国的理论家们激起的，而是由1857年举行的新的外交部设计竞赛激起的。这件当时以“风格之战”知名的丑闻，肯尼思·克拉克在《哥特式复兴》一书中，已经说得很详尽并且颇有风趣，所以这里只要概括一下。简单地说，共有218位参加者的这次竞赛，“文艺复兴风格”的科与霍夫兰德的方案中选了，而哥特式复古主义的主将乔治·吉尔伯特·斯科特名列第三。但是，斯科特却如此有力地争辩哥特式的优点（利用国会活动团和给报纸写信），以致他说服了建筑工程部长否决了评审团的决定，而将他本人的方案提升为头奖。

从建筑的观念史所涉及的程度而言，如果事情到此为止，结局并没有特别的重要性。但碰巧也有一个有力量的“古典主义的”活动团（由像斯默克·巴里和科克雷尔这样一些著名的建筑师组成，并包括诸如威廉·泰特等几位国会议员），他们不甘心失败，并派代表团去找总理。幸而这位总理——帕默斯顿勋爵是位坚定的古典主义者。所以他坚决地拒绝批准斯科特去造一座“哥特式”建筑，虽然他最后还承认斯科特那样巧取而来的被委任

权。帕默斯顿一点也不爱好建筑争论，真的，一定是他对于何种风格更有道德意义的冷淡态度，才使争论的双方偃旗息鼓了。他对一个哥特复古主义者的代表团宣布："十分明显，像斯科特先生这样有才干的人，能给一个现成的平面配上个任何他中意的样式。我建议的搞法是这样的：先留下足够的基础的资金，同时再请斯科特先生设计几个不同风格的立面，要更便宜，更明亮，更令人愉快，并且更适合这座建筑物的意图。"换句话说，就是文艺复兴式复古。

对斯科特来说，这回来扮演他曾经如此振振有词的拥护的主义的一位殉道者，当然是个绝妙的良机，他显而易见的举动应该是放弃那暧昧获得的委任。但是，将酬金装入腰包对他的诱惑力太大了，所以他顺从地答应了总理的要求，并雇用迪格比·怀亚特去搞文艺复兴式的细部。无疑，正是这次丢脸的失败，将对于复古主义主张仅存的一点点公众信任也给最后摧毁了，并且让折衷主义表明自己才是在当时情况下能被接受的惟一可行的学说。

折衷主义，在英国以"安妮女王式复古"知名，因为它从英国历史的一个时期得到了其历史上的辩护理由，那个时期的折衷主义作为一种杂凑古典主义的天真表现，曾经自然地兴旺过。这个复古的想法似乎是1861年第一次提出来的，它被采用则应归功于一位以前的哥特式复古的信徒J·L·佩蒂特牧师。佩蒂特早在1856年，似乎就已经对哥特式复古的幻想破灭了，因为那年他曾卷入与斯科特的争论，并宣称虽然他一度认为一个有生命力的哥特式建筑复兴是可能的，但近来发生的实例的情况已经使他确信："复兴哥特风格的尝试不会成功，因为它的主要倾向是与中世纪样式的全然一致，而不是中世纪原则的发展。"但是直到1861年，他在建筑展览会的演讲里，才第一次建议正确的方法是折衷主义的。他告诉听众，假如他们看看安妮女王王朝时最好的纪念建筑物，就会看出来那些建筑物设计得很好，因为它们仅仅是乡土建筑加上一种非常合适的装饰。它们与住宅的性格很协调，那些住宅在建造时，人们还不管什么风格，只靠对本身要求的考虑、社会的、气候的和建筑材料的状况来指引。因而，它是完全适合他们自己时代的要求的一种风格，"表现出、或能表现出时代的精神，并充分地综合采用乡土的和纪念性的作品以及带有两者特征的大量建筑。"

就随后的发展而言，这个建议的重要性是双重的。第一，它故意突破了在英国使建筑与生活分离近一个世纪的考古学的障碍，并代之以根据设计者的自由权力，在适当的基础上去挑选建筑形式的观念。第二，它引进了“乡土”形式应该构成所有建筑设计之基础的观念。提出安妮女王时代作为一个适当的历史先例，因为那时建造的许多房屋的特征曾被称为“手艺人的手法主义”。它是一种各样建筑和装饰元素的天真混合，没有那种在下个朝代里作为帕拉第奥派建筑一般特征的古董家的迂腐。此外，复古本身甚至走得更远。它经常使用的样式完全不是18世纪的，而更严格地说是詹姆士一世时代的（17世纪初）。换句话说，英国的“安妮女王风格”其实等于法国早期的“路易十三风格”，那时随意地运用文艺复兴装饰题材去自由地设计构图，而不严格按照古典的原型或规矩。

帕蒂特理论的最革命的特色是引进了一个概念，即有生命的建筑的基础是“我们普通的或乡土的建筑”（这个概念，他也许是从1858年出版的斯科特的《论哥特式建筑》中恰当地引申出来的，那本书里充分论述了“乡土的居住建筑”与13世纪的基督教建筑之间的关系）。确实，可以毫不夸张地说，这是在近百年内提出的最有说服力的思想之一。首先，它在建筑理论中，给较次要的居住建筑以突出的地位，用以削弱主张建筑艺术主要与神庙和教堂有关的旧观念。其次，它对有害的意大利文艺复兴的教义——随着1806年法兰西艺术学院的建立，而被引人建筑教育中——表示异议，这教义说建筑本质上是三项构想艺术之一。用来反对它的方法是坚持将建筑比拟于语言（这种比拟以后还要详细论述），它有助于将建筑的理论与雕刻的和绘画的分开，因为在雕刻和绘画里谈不上什么标准化组件的词汇。换句话说，它企图建立的学说是：正如语言是以自然演进的字的词汇来组成的，所以建筑应该以自然演进的建筑组件的词汇来组成，由纯实践的准则确立，并根据功能的要求结合。

因而，可以看出19世纪60年代中比较有思想的建筑理论家心里存在的问题，主要是涉及结构必须装饰的本性，而不是装饰本身中的问题。然而，传统的乡土建筑实际上是死气沉沉的，而且直到19世纪80年代末的钢和钢筋混凝土框架发展以前，并没有创造出来新的结构体系（尽管有许多勇敢的尝试去创造一种新

的以铸铁为主体的建筑)。这些事实意味着:对于实际工作的建筑师来说,主要的重点不可避免地仍然要放在装饰上。因而,在对19世纪建筑观念的任何研究中,装饰就必然成为主要问题了。

19世纪中叶对装饰的态度是相当有趣的,特别由大约40年前存在的反装饰风来看。维多利亚女皇时代对装饰的喜好本身多少是对过分素净的一种反对,这种过分素净是18世纪末和19世纪初期的建筑中所爱用的(特别在法国和美国,这是与共和主义的美德相关联的)。但是,喜爱装饰主要是一种心理状态的结果,它将装饰当作一种现在所谓的“地位象征”。换句话说,它不仅是中产阶级如今已经达到的地位的一种象征,而且是每个市民希望邻居们认为他已经达到的地位的一种象征。1857年,古斯塔夫·普朗什写道:“我们想要装点门面”,这是他在批评宁要低劣的仿造品,也不要设计得很好的实惠的机器制品时说的。

当然,装饰从来就是象征性的,因为从16世纪到18世纪,装饰大部分意义依赖于古典神话般的暗示。但是,当时它也是富人的特权,所以不可避免地当1830年以后,工业革命扩大了社会所有阶级的财富收入,新发迹的中产阶级(他们的趣味从未得益于贵族式的教育)就不自觉地向早先的新贵们学样了。他们不再珍视旧贵族们的家具和银器的简单了,而追求代之以华丽的金属器物和室内装璜的复制品,那些东西曾赢得过16世纪新发迹的文艺复兴诸侯们的欢心。这种趣味,塞扎·戴利曾称为“对奢华和辉煌的需要”,从1834年的“法兰西工业展览会”以及1851年的大展览会上展出的物品中,看得最清楚。虽然欧文·琼斯曾批评后一个展览会中的物品是“趣味最恶劣、丑陋和不协调的奇想”,但他仍然认为装饰本身是文化演进的自然结果。就像他在《装饰文法》(1856年)中说的:“就全体人民而言,装饰必然与文化进步成比例地增长。”与此类似,戈特弗里德·森珀在《关于建筑风格》(1869年)中说:“追求个性趋于以装饰来表现自己,因为装饰任何东西,无论是有生命的或无生命的,我将其归于个人生活的权利。”甚至《建造者》的编者(他和欧文·琼斯一样,也悲叹鉴赏力下降,并且痛惜19世纪50年代铸铁装饰流行)也必须承认:“即使你愿意,你也不能消灭装饰的愿望,它是满足之余的自然向往的一方面。”

在建筑中,过分强调装饰的重要意义,这个主要应由考古学

者负责任。因为他们曾经提到，在过去所有的建筑物中，正是装饰而且只有装饰才能精确地确定一座建筑物的年代。但是教会学者也要对此负些责任，因为他们将教堂的装饰看成是一种功德——即拉斯金称之为“献祭之灯”者。根据拉斯金的看法，装饰是建筑的首要部分，一座建筑物的绝顶高贵，并不在于它建造得好，而在于它被雕刻或绘画得华美。他说明（以难得的自觉来说明，因为他的观点，并不像有时料想的那样被普遍赞成）：“这总被认为是我的最旁门左道的主张之一。”甚至就连詹姆斯·弗格森，这位当时英国的主要理性主义者并且是拉斯金观点的反对者，也在《建筑史》中将建筑解释为：“不外是装饰的或装饰结构的艺术而已。”因而，他也和大多数同代的开业建筑师一样，认为装饰是建筑与单纯房屋之间的主要区别，在他看来这正像绅士的马车和酒商的大车之间的区别。

后面将看到，弗格森和其他的理性主义者们，比任何同代人都能更好地正确评价结构在建筑设计的造型影响上的真正重要性。但是，他们的建筑必须装饰的信念，以及土木工程的主要不足就是“缺乏艺术处理”的信念，偶尔又使他们过分注意装饰。有时这自相矛盾地造成了完全的玩世不恭，就像我们从题目为《建筑意匠》这个讲演中看到的。这个讲演是1869年罗伯特·克尔在英国皇家建筑师协会上发表的，他是建筑协会的创始人之一，是伦敦国王学院的建筑构造教授。他以嘲笑的口吻说：建筑显然只是件服装。艺术家的铅笔，像魔术师的魔杖那样，用服装将一座单调的、死气沉沉的房子变得相当富于表情。因此，它更恰当地应该称作建筑意匠。这服装主要是由装饰构成的，它最主要的愿望是将人的智力与低等动物的明显分开，并激励他为不断创新而努力。他继续说：人们曾经习惯将建筑设计的原理简单地称为建筑意匠处理的原理。好的建筑是真的建筑意匠，坏的建筑是假的建筑意匠。获得建筑意匠的方法则有四种：结构装饰化（或自己变为装饰的）、装饰结构化（或自己变为结构的）、装饰的结构与建造的装饰。

这里不去评论这四种类型的含意如何（而认为这些是古怪的老式提法的读者，可能愿意注意下面这句布鲁诺·赛维的话，它被科林·费伯引用在《堪德拉：壳体建造者》（1963年）的第171页上：“我们对‘造型的结构主义’有强烈的保留，但不是对

‘结构化的造型主义’”)。有几点关于比较开明的19世纪的批评家们对当时涉及装饰的看法，必须讲清楚。第一点，甚至撇开像美国雕刻家霍雷肖·格里诺那样的清教徒式的希腊复古的过激分子不谈（他除了那些从培里克里斯时期的庙宇上可以找到的以外，痛恨所有装饰），还有许多作者批评当时的低级趣味。这种趣味在当时所谓的“装饰艺术”（就是说家庭的陈设）方面比建筑方面更容易受到批评，因为作为主要以历史先例为基础的建筑装饰，是在灵感上比较保守的，并且更多地依靠模仿而非创造。但是当时建筑装饰的过分也还是偶尔遭到批评。在1864年，乔治·艾奇逊教授在英国皇家建筑师协会上说，甚至最不善于观察的人也一定注意到了，装饰或被看成是一种广告，或是对庸俗偏见的一种迎合。他推断说：“我认为一种几乎毫无装饰的轮廓纯正与比例优美，也许会逐渐遍及每件物品，从我们的房子到我们的茶匙。”在1875年，他也是在同一个协会上说，假如他们想要得到自己时代的建筑，那就必须尽力少去注意纯粹的装饰，多注意形式的总体优美。与此类似，在1866年，《建造者》的编者也宣称，在消灭烟尘污染以后，当时最需要的是“在使用装饰上节制”。

第二，必须注意：19世纪的最大缺点与其说是运用装饰的本身，不如说是完全忽视了早期法国古典主义理论家所谓的“适宜”与“得体”。在17世纪和18世纪，像在所有建筑的伟大时代一样，装饰只应用于比较重要的建筑物上，并随之根据一个仔细限定的符号系统去设计。甚至拉斯金，他比任何维多利亚朝代的人都更信奉为装饰而装饰，也坚决主张：“有一个普遍法则，它在我们生活的时代更有特别的重要意义，那就是说不要去装饰为了使用和生活的目的的那些东西。”他在悲叹当时热心去装饰火车站时，补充说：“任何你得以休息的地方，那里就装饰；什么地方禁止休息，也就不要装饰。你一定不要将装饰搀混到工作中去。”

第三，必须理解：19世纪对装饰的过分喜爱，实际上与应用机器没有关系。今天有时会假设，装饰的退化和变得不成样子只因为它是机器制造的。恰恰相反，大部分19世纪的装饰或是手刻的或是铸造的，两者全是最伟大的古人的可尊敬的方法。当然，在西敏宫的室内装修时曾经用过一个木雕机搞粗刻，并且在1851年的大博览会上曾经展出了五台这类机器。但是在19世纪，创作

雕刻的机器设备和今天一样罕见，由于执行任务的性质，这也必然如此。19世纪装饰方法的缺点，并不在于他们的作品是机器制造的，而在于滥用装饰。正是这点才引起20世纪中反对所有的"附加的装饰"。不过下面的说法也许是真的，即表面的装饰方法终于被废弃，是因为它不适应新时代装配特征的机器操作。

不过，我们应当问问自己：是否的确由于19世纪过分运用装饰而导致了废弃装饰；还是装饰只不过被改换了打扮。1908年，阿道夫·路斯出版了一篇反对装饰的讽刺文章，题目叫《装饰与罪恶》。一般认为这篇文章是造成从这时起建筑表面素净的原因，而且也是造成废弃建筑装饰本身的原因。无疑地，复杂的表面图案在路斯的文章发表以后不久就消失了，那些图案原是19世纪晚期建筑物上极为流行的一个特色，正像同一时期里绘画和雕刻中消失了细部。但是，可以论证说一种新型的装饰被创造出来了，这次不是在表面上加点什么，而是作为建筑构图本身的一个基本成分了。

我们已经看到，建筑装饰的本质是象征性的。它也许是必须表示出来的房主权势，或建筑服务的目的。但要是那样的话，装饰只能表示权势的所有或建筑物的目的是什么。但是，这样的象征主义恰恰是许多纪念性构图形式的目的，这些形式今天"表现"着房主的身份或建筑设计要满足的功能要求。因而，建筑与素净的、朴实的和本色的房子之间的区别，仍然主要是一个随心所欲的形状问题，不论它是被（用罗伯特·克尔的话说）装饰结构化了，还是成为建造的装饰了。

这个事实，似乎早被沃尔特·格罗皮乌斯认识清楚了。他在《新建筑与包豪斯》（1935年）中说，新建筑的最终目标是："合成的但又是不可分割的艺术作品，其中在纪念性的与装饰的成分之间的旧界限将永远消失。"装饰并未灭亡，它仅仅是不知不觉地融合于结构之中了。因而，我们从过去40年中所目睹的变化，并非由于雕刻从建筑中消失的事实，而是由于建筑已经变成了抽象雕刻的一种形式的事实。当我们研究和批判19世纪的理想的时候，必须认识清楚这点。因为当素净的、朴实的和本色的房子变成建筑的时刻，我们仍然不得不面临区分的问题，并且不论我们是去装饰结构、或去建造装饰、还是寻求一种迄今从未发现的替代方式，这方面仍然要我们来抉择。

第 13 章　需要新建筑

19 世纪中叶，最难以理解和影响深远的现象之一就是对一种新建筑的迫切的和普遍的需要，它在 1853 年左右达到了高潮。自此以后，这个想法变成了潜在的达半个世纪之久，这主要由于当时已经变得很显然，即虽然用尽了一切论据，并没有一种新建筑似乎在望了。因为实际上，在新的结构系统发明之前，一种真正新的普遍的建筑是不可能站稳的，而具有钢和钢筋混凝土框架作为商品发展的新结构系统，只是在 19 世纪 90 年代才出现。那末，在没有直接产生的可能性的时候，为什么提前近半个世纪却如此热烈地要求一种新建筑呢？难道是由于新的或更便宜的结构方法的进展吗？难道是由于对新的建筑类型的需要吗？难道是由于公众对独创性的渴望吗？难道是由于个别业主的不满吗？或者难道是由于只有对建筑师和建筑评论家自己才有意义的完全难以理解的原因吗？

在讨论这些问题以前，也许还是对争论的起源和发展，提供些更明确的资料为好。我们已经知道，早在 1835 年托马斯·霍普就要求"当代的"建筑了。并且从《建筑一般评论》第二期的一篇文章中证明，到 1841 年时这个问题的争论在法国已经相当普通了。1842 年，伦敦大学的 T·L·唐纳森在作建筑首席教授的就任演说中，批评了当时的形势并且断言："重现古式作为首要原则决不再是必要的了。"次年，《建造者》第一期告诉建筑学生们说，希腊、哥特以及所有其他"风格"都已死亡，并且已经有了一个新时代的征兆。文章继续说："从车间、矿井和实验室里，必然会发出新的精神、新的结构创造，那些是我们年轻的建筑师们会给装扮得优美合宜的。"1847 年，F·W·冯霍恩出版了《新日耳曼

建筑风格体系》一书，其中谈到已经兴起的、要求建筑新风格的普遍愿望，这种既符合构造要求又符合艺术趣味的建筑，一定会完全满足现代的需要。同年，有一篇题为《论建筑的一种新风格》的论文在建筑协会上宣读，其中提出这样一个问题："我们是否应该有我们自己时代的建筑？有一种19世纪独特的、与众不同的、明显的风格？"1848年，在《建造者》上发表了一篇文章（题目是《现代建筑必须满足现代要求》），其中表示希望年轻的一代建筑师会创作出来不管多么幼小的"未来风格的最初萌芽"。1849年，《建筑一般评论》在一篇题为《未来建筑》的社论中，要求"一种新建筑、一种新风格"，它会使人们从模仿的枯燥乏味与奴性中摆脱出来。作者接着说："这正是我们在寻求的，这正是公众的期望。"同年，詹姆斯·弗格森在他的《艺术中（特别是建筑中）美的真实原则之历史探究》一书中宣称：为了恢复建筑的进步活力，必须放弃所有对过去风格的模仿，并且必须以超越前人作品的决心立即开始。

这一类说法的例子几乎不胜枚举，并且某些例子实际上在适当的时候还将引用。现在只要说明：在1854年以后，尽管还偶尔有捎带提到这个题目的，但赞成折衷主义的比较务实的理论家们却基本上放弃了对这方面的思索。这就像前一章中指出的，在1853年的《建筑一般评论》里已经作了系统的阐明（该文在1855年由《建造者》翻译发表了）。

要求一种新建筑是由于新的或更便宜的结构方法的发展而激发出来的吗？回答：虽然他们确实受到过对铸铁结构迅速发展的信仰所鼓舞，但这个信仰在当时是虚幻的，并且在实际上即使有，也只要很少的开业建筑师跟着像乔巴德和皮克特这样的业余爱好者，去要求一座建筑物完全以铸铁和玻璃造成。

这些要求是由于对新建筑类型的需要而激发出来的吗？确实，这可能颇有关系。但是令人难以理解的事实却是：当时几乎没有理论家感到新的设计要求能够或必须产生一种新的建筑。仿哥特式旅馆或仿希腊式银行和博物馆基本上构成一种19世纪建筑类型，今天显而易见仅仅因为它们是旅馆、银行、博物馆等等。但是，当时绝大多数建筑批评家却从他们的社会正在创造适应时代之构图的这种想法中，得到微不足道的满足与安慰。与《建造者》的编者也不一样，他们从下面的事实中并没看出来理论上的

关联，即说什么工人模范村、火车站、高架桥、精神病院、监狱、济贫院、公共浴室、银行和郊区住宅等等，“在极大程度上皆是当时的目的与需要的真正表现”。与此相似，他们从公共市场、工厂和仓库的计划兴建之中，并没有得到快慰；或从《建筑一般评论》的编者所表现的思想里也没有得到快慰，这思想是：“为满足这些新要求，经常导致产生出来我们建筑里原来找不到的线条、形式和比例。”而早在 1803 年，甚至雷普顿就提到过：虽然他的同代人公开声称是抄袭过去时代的样式，他们也在增添着现代需要所提出的便利设施和改进，因而后人对他们的建筑物的年代是永远不会闹混的。

要求一种新建筑是由于公众对独创性的渴望而激发出来的吗？在某种程度上无疑是这样的，因为我们已经看到，渴望新奇是从 18 世纪中叶就已经兴起来了。确实，它被证明是现代最一贯的特征之一，特别是在制造业里。那是每年都要花许多钱去鼓励人们逐年购买新的改头换面的标准制品的。早在 1737 年，雅克·弗朗索瓦·布隆代尔就曾经哀叹“盛行于公众中的新奇精神”。1872 年，在一篇题为“独创性”的社论里，《建造者》的编者抱怨说当时正在升起一种可怜的呼喊，“像沙漠中的叫声”去要求建筑的独创性，并且在其他方面，特别是文学方面也在提出同样的要求。但是，这位作者也敏锐地看到，对于“独创性”人们经常意指古怪，因为一根柱子被设计成头朝下，也无疑地是字面上的独创。况且，这也经常是独创性产生出来的品种。

第一本按统一比例绘制的综合历史纪念建筑国际概观的教科书（即 1800 年迪朗的《汇编》），竟然命名为《以美观、规模及奇异闻名之古今各种类型建筑的集成与类比》。不过，对新建筑最有说服力的要求，通常出自反对为独创而独创者之口。像詹姆斯·弗格森这样的宣传家，则特意从古典和中世纪形式方面渐进的和理性的演化，来引出他们的理论。他所以赞美当时的东方建筑，因为它仍然根据没被破坏的传统在继续演化。弗格森和他的理性主义同伴们所要求的并不是武断地变化，也不是为新奇而新奇，而是这样一种变化，它符合于当代文明中新产生的那些社会的和技术的变化。虽然无疑是有些喜欢为新奇而新奇的建筑师，但他们与当时最有说服力地要求新建筑的理论家们是不能相提并论的。

要求一种新建筑是由于个别业主的不满而激发出来的吗？相反，业主是最后要求变化的人，不满几乎完全起源于建筑史家和报刊编辑（原因还将适当分析），他们不能按分类学对付那些模仿风格（或如格里诺和弗格森所称的“猴子风格”）、那些风格似乎是建筑师们如此莫名其妙地满足的。像《建造者》的编者这样的建筑批评家，完全可以认为1847年的建筑状态是时代的一种耻辱。但四年以后，唐纳森教授却觉得应该提请建筑协会注意，英国建筑师正在受到不公正的对待，由于“当前批评的腔调是贬低所有的现代作品”。到1858年，甚至《建造者》的编者自己也开始感觉到：当前建筑批评的苛刻正对他的希望产生着非常相反的效果，并且提出看法说，建筑的进步“被趋向于有增无减的、极频繁的和不公正的贬低所造成的障碍，并不下于来自绝对恶劣作品的肆虐而遭到的损害”。到1872年，他已经陷入了完全绝望的地步，因为当时他写道，在今日似乎成为风气的怀疑、争论和意见矛盾之中，如果说有一个问题比别的更为突出的话，那就是现代建筑可能具有的纯艺术要素的形式、性质和程度方面的仍然令人恼火的问题了。他说，这个问题在较近的某些表现方式中，几乎化为如下的质问：是否今天还有任何像建筑这样的东西可能存在，是否有任何东西在价值上和美观上敌得上过去的建筑古迹。

后面这段话暗含的自卑感，主要由于两个奇怪的错觉：第一，前代所建造的东西皆不能非议。第二，假如古代希腊或中世纪的建筑师们能够复生的话，他们会不难创造出新颖的、恰当的和美丽的建筑物来，以解决当前的问题。的确有某些作家，如弗格森，他对将古典和中世纪是完美无缺的论点视为“废话”而不予考虑，但他的看法究属少数。维奥莱特-勒-迪克在他的《词典》中写道：“假定一位12世纪或13世纪的建筑师回到我们之间，他也一定会被传授了我们的现代观念。假如由他自由支配现代工业的成果的话，他不会建造出来一座菲利浦·奥古斯都或圣路易时代的大厦，因为这将歪曲艺术的首要法则：即适合时代的需要与习俗。”读者大概会推断，他不难设计出一种适合新时代的新建筑来。与此类似，那些听到过1880年詹姆斯·皮克顿在英国皇家建筑协会上关于铁制结构的演讲的人，也被明确告知说假如古代希腊人或中世纪的石工能使用铁件的话，“设计帕提农神庙的天才们，或者高高地飞翔于亚眠教堂的中厅或勒芒教堂的歌

坛上的那些人，在设计金属结构上会获得同样的成功。”

也许可以径直地宣称：对一种新建筑的要求，几乎完全来自建筑史家们被一种概念支配的结果。这惟一的概念即一座现代建筑物基本上成了可能的古代断片之拼凑物，它有朝一日会被未来的历史学家为了希望确定维多利亚时代的社会史而重新发现和研究。由于当时科学研究进入比较分析法，更大大加强了这个信念。（如塞扎·戴利和维奥莱特－勒－迪克对“建筑的比较分析”的要求，以及像班尼斯特·弗莱彻的书名就干脆是《比较法之建筑历史》）。由于像弗格森这样的建筑史家们坚决认为他们可能作到：无论何时，当他们发现一座古代大厦的平面痕迹或是找到少许其细部或装饰的碎片，就立即能确切推断并复原本来的建筑物（正像一位解剖学家，仅凭一点脊椎或牙齿，就能重新塑造一支绝种动物的整体形状）。所以未来的建筑师们对今天的建筑，也必须有可能作到这点。他们论证说，正如一块化石或骨头能使地质学家发现一种从没有人见过的动物的习性那样，所以“任何艺术的真正风格，也能使考古学家从一些残片说出该建筑物是在什么世纪建造的。”弗格森和同类的评论家们对建筑业提出的要求，因而是十分明确的。他们实际上不是要求一种仅会被新时代接受的建筑，他们要求的是一种装饰和建筑细部的词汇，它在将来无论何时被发掘出来的几个断片，都可以在分类学上辨认。比较温和的评论家们，包括建筑师们自己，提出来完全可以有一种在将来才会变得明显的演化，即使它的进展是当时人们难以发觉的缓慢。这种提法算是没用。再有，在 1847 年《建造者》的编者声称：他可不是那种期待风格会发生巨大和突然变化的人，他并不指望发现建筑师在使用从未有过的细部，或是“像哑剧中丑角的魔杖一敲”，就立即创作出与已经建成的其他建筑完全不同的建筑物来。这些提法也没用。还有，他曾用下面一段话表示了他的怀疑：“哥特式建筑在发展中的风格变迁，是否对我们也如此伟大和重要”，或提出当时批评的粗暴是由于批评家们不是受过训练的建筑师，而是门外汉。这些提法还是没用。反正直到建筑师们按照历史学家的要求来做以前，历史学家是不会善罢甘休的。

要求一种当代的风格，自然并不仅限于建筑，而是也扩展到文学方面，所以它在性质上颇有当时的艺术倾向性。例如，维克多·雨果曾经宣称，对每个时代而言，只可能存在一种文学，正

如只能存在一种社会形态。早先的文学，尽管已经给后世留下了"不朽的丰碑"，也不得不随着表现其社会习俗和政治抱负的新一代而消失了。他认为，19世纪的天才们完全可以表明堪与比较辉煌的时代相比，但又不能雷同。并且当代的作家没有使过去文学复苏的能力，正如一位园丁不能使落叶复生于春枝之上。

安德烈·谢尼埃也表示过同样的话题，他大约在1820年，在他的题为《创造》的诗中写道："对我们来说一切已改变了，风俗、习惯、科学。那么，为什么我们必须痛苦地力求生活于过去，而拒绝去看离我们更近的东西呢?"他问道，假如荷马和维吉尔生活在19世纪，并且在今天吟诗的话，他们是否会轻蔑现代知识的丰硕成果。这些话后来被维奥莱特－勒－迪克无意中非常仔细地解释过。同时，还有另外一些作家，他们认为诗人并不必须过多地表现他们的时代，而主要应该成为"社会进步的先知"(拉曼内斯的话)。我们因而发现：那个仍然在艺术理论中纠缠不休的区别，那时就已经确定了，即是在"当代艺术家"与"先锋派艺术家"之间的区别。

当时全部有创造性的艺术家都受两个冲突的学派支配，而两者皆矛盾地来源于同样对历史的态度。复古主义者受他们对历史遗产的意识支配。反复古主义者受他们对历史进化性质的意识支配。那些能够在作品中表现这两种性质的浪漫主义作家确实是幸运的，就像在雨果的一些历史小说中那样。然而要求新建筑的那些人却否认调和两种观点的可能性，尽管开业建筑师们宣称，他们正在以现代主题重新解释古代的成语（正像小说家在以现代语言叙述古代的主题)。因为反复古主义者对主题并不感兴趣，他们只关心语言。加之，他们将进步看成一个不可分割的整体，因而在机械技术迅速累积的改进的影响下，他们确信美术必须以类似的速度跟上去。

当然，比较有思想的理论家们已觉察到在机械技术与美术之间设想能进行严格比拟的错误。因为正如已经指出过的那样，早就公认美术并不像科学和工业，它并不服从于累积的进步法则。因而，整个18世纪里都普遍认为：由于自然界不是渐进的（而是循环变化的)，而美术是以自然界为基础的，那么美术也必定是循环的，而非进化的。这种观点早在16世纪就由瓦萨利提出来了。1817年，黑兹利特指出：尽管科学是以累积的努力与研究而

前进，艺术则依靠个别天才与不能言传的力量。在1850年，维克多·德拉普拉德，像黑兹利特与维克多·雨果那样，也宣称艺术并不像科学那样逐渐前进，而是可能极快地就达到完美境界。顺着这种思路，所以《建筑一般评论》的编者将1844年展览会上的建筑图分为三种类型：纯结构的研究，设计的研究，以及古代纪念建筑的图样。后面这些图样被说成是正抱有“所谓严格意义上的艺术进步为目的”。然而，在实践中却满有理由地不顾这种区别。建筑与其他艺术不同，既是科学又是艺术。因而，完全可以论证，由于过去两个世纪里技术发展迅速，所以建筑也应如此。因此评论家们就继续哀叹，19世纪里，建筑是人类的创造中逍遥在这个普遍规律之外的惟一部门。1849年《建筑一般评论》上登载了一幅漫画，画着艺术女神米涅瓦开着一辆标着“进步”的火车头，下面的标题是：“尊重过去，解放现在，相信未来”。铁路是该时代最喜欢用的进步象征，因为有什么比一辆火车头与一匹马之间的不同更明显的呢？麻烦在于如何将类似的明显不同合理地引用到建筑的外貌上。

最合乎逻辑的步骤，似乎就是从发明家、工程师和科学家正在树立的榜样中去寻找灵感。确实，该时代的一个特点就是建筑期刊并不是当时流行的杂志，正如今天也经常如此，但是它的方针却制定为单纯探索新的技术方法在建筑设计上的适用性。因此之故，它关心传播科学知识方面，比公布当时的建筑物方面要多得多。《建筑一般评论》第一期宣布，编者的意图就是向建筑师与工程师表明科学与艺术之间存在着的紧密关联。（他声称，这真理的两个方面，必须作为同一原则的两个逻辑推论而彼此一致。）因此他的杂志每一期都将由四个部分组成：历史、理论、实践和杂录。杂录不仅包括建筑，也包括结构科学方面的一些新发展。但是不幸，比较热情的新建筑观念的促进派，却不满足仅仅致力于将当时土木工程中的革新改编到建筑中来。他们追求将建筑比拟于工程学来推断出一种新的建筑理论来，而这样就使他们陷入三个谬误之中。第一，基于下面的事实，即发明似乎是工程学进步的一个基本方面。第二，基于的事实是，试验似乎是发明的一个基本前提。第三，基于的事实是，工程上的发明似乎必然引起新形式的产生。

在一个存在着职业发明家的时代，认为发明是工程学的基本

方面的概念也只是貌似有理而已。当时有独创性的机械师学习发明就像今天年轻人学习售货一样。因为正像今天，一位售货员假如已经掌握了说服顾客买货的技巧，至于他是否了解他卖的货的所有情况并没有关系。所以在19世纪，一个人为了发明任何东西只需要学会如何发明就成了。托马斯·阿尔瓦·爱迪生大概是19世纪“万能人”理想的最显著的典型了。（他没受过正规教育，在50年里取得了一千多种专利权，涉及的范围是从留声机到混凝土房屋。）但还有许多像他那样的人物。詹姆斯·博加德斯的出名主要在于发明了预制铸铁建筑物，而他学的是钟表制造，还发明过一种新式铅笔、一种雕板机和一种深海探测仪。现代混凝土先驱者之一弗朗索瓦·科奈特是位化学工程师。另一位现代混凝土的先驱者弗雷德里克·兰塞姆是在一个制造农机的公司里工作的。这种想法因而得到了凭证，即新建筑本质上仅仅成为需要发明家去发明出来的某种东西了。而像诸如塞扎·戴利提出的论点，大意是说建筑是一种依照社会变迁，而慢慢地、细微地演化的艺术，这种说法在激动的年代里，看起来是完全不合时宜的了。

这方面最有独创性的发明家可能要算威廉·沃斯·皮克特和他的徒弟J·B·乔巴德了。在如何产生新建筑上，有两个偶然的事件似乎结合起来给了皮克特灵感。第一个是他告诉我们，他曾到德比郡的某些溶洞进行过访问，那里的钟乳石使他想到了一种弯曲的新建筑。第二个事件，对此他有些保留，是安布罗斯·波因特在1842年发表的一篇得奖论文，题目是《论从生铁在建筑结构中普遍应用必然在建筑布置和设计趣味方面产生之效果》。波因特并没有考虑到在生铁得以迅速更改传统的形式方面有什么必然性。皮克特则坚持说，生铁作为浇铸的材料不宜于有硬角，并且结合两个想法提出了一种可塑型的“冶金建筑”，并在1844年5月7日取得专利权。尽管他没有将此种建筑命名为金属结构，那是考虑到所有的可浇铸材料，例如硬纸浆等，都适用他的理论。

用来支持他的建议的有两种比拟。第一，作为金属在“许多相同目的”方面具有良好的和完美的适用性的证据，他举出了桥梁房屋与轮船房屋为例。第二，作为弯曲结构形式合乎逻辑的证据，他举出了“一般的有机自然界”为例。他观察到，在人类的骨骼里，圆形的或波形的线条一般地占统治地位。正像花卉的构图，虽然蕊和茎采用了直线以平衡，曲线则仍居统治地位。这些

弯曲的形式可以从结构的角度来证明是合理的，因为譬如就拿动物腿骨的粗细变化来说，显然相应于其抵抗应力的变化。他还注意到动物的骨骼不论在任何关节部位都一律变大。工程师在设计机械组合时已经观察到这个原理，如活塞杆的设计，因此在建筑里为什么不能也这样呢？

在植物中曲线和直线两者结合被皮克特用来证明在他的新建筑中两者并存是合理的，因为他知道不可避免在建筑的某些部件中，例如地面，就必须设计成平面的。但是他不赞成任何有角的连接或明显的角落，而设想出来一种没有角的、以曲面为主而构成的建筑。他预见到这会意味着抛弃全部比例的传统标准，但是他仍可以用比拟于天然有机体的办法为自己辩护。他解释说，有机自然界的产品中的比例存在，不能以测量或计算来确定，而只能靠直觉领悟。随之而来，师法自然的建筑亦有类似情况，以此方式设计之建筑比例只能转为雕塑家使雕像美丽之法，即“通过艺术家之判断与感觉之内心作用”。

除了他的可塑性的一般概念以外，皮克特还提出了几个似乎已经抢在后来建筑之先的想法。第一，他建议应该按照类似悬索桥的体系来设计，代替屋面支在一系列柱子上面的方法。如他在1848 年，为修改纳什的摄政街区而向建筑工程委员们提出的设计中，仅仅用悬挂的雨篷代替了门前柱廊，这只是最有节制的形式而已。可他也设想过以悬挂的屋面覆盖诸如会堂和教堂这类大厅，并且认为不久前完成的跨度 700 英尺（213.5 米）的查林克罗斯悬索桥，是“完全地类似一个屋面”。他解释说，在应用悬挂原理中，仅提供一种上边悬挂链索的、吊屋顶的框架就足矣。围护墙于是可以按保护和舒适的一般目的所允许的那样轻和薄了。他说，这种结构体系一定不要像结构铁件那样经常处理得被隐蔽起来，因为作为金属结构里的一个基本原则是坦率表现，它必然会与建筑物的其他部分完全协调。框架会在建筑物的外围四周造成光和影的异常美丽的效果，并且悬索的尖塔会产生一种很好的轮廓线。他在 1847 年，结合这个原则为海陆军俱乐部设计竞赛提出过一个方案。但是他得到的惟一奖赏，只是《建造者》的编者在评论全部方案的文章中的一番嘲笑。

第二，他设想过采用嵌入式家具。他说，他的金属框架住宅的空墙可以代替衣橱、大柜或其他笨重家具，作储藏之用。笨重

家具破坏了一个房间的建筑效果，聚集尘土，引起铺地毯的麻烦，挡路碍事，增加家务开支，并且“构成最难与建筑比例和布置相协调的家具类型”。如果住宅里能免去这些东西的话，使家具与室内总设计相协调的困难就会大部分被克服。他抱怨说：“现代建筑物，不是追随自然界的范例，并且从每一个效用里产生出美观来。它已经放弃了提供便利，而求助于趣味和发明以达到现今的效果。”

皮克特还建议使用透孔的金属屏幕，将它挂在建筑立面前边不远的地方，这听起来有点像是对当前流行的金属遮阳板的奇妙描述。他认为这些组件主要是装饰性的。他论证说，既然砌体建筑的独特装饰是由在结实的结构体外部的浮雕形式组成，他的新建筑的“体外的或装饰的特色”必须由墙外面以拉杆固定的精细穿孔的立面组成。这些东西除了本身具有装饰性以外，还会在连接它的空腹金属墙面上投下影子。但是他也设想它们具有实际用途。他写道：“它被预定的实用性是遮阳，它作为一种窗户顶端的外部附加物而经受强光日晒。作为带有黄铜网纱内衬的有空隙的或透亮的金属制品，它被特别计算成能够控制日光的强度而又不挡住阴天的光线。他声称，这既适合公共建筑也适合民用建筑，因为只要符合类似的用法，它就会给外立面一种醒目的和庄严的效果，并且同时在建筑里面展现出光和影的装饰效果。

皮克特列举了各种可以用来说服他的读者与听众的论据，并且没有忘记解释说，就金属铸造技术而言，他所推荐的形式可以在实践范围里证明是正确的。但是，尽管他为了促使他的建议被采纳而求助于结构的理性主义，可他并没有一点当时多数人所显露出的那种爱挑剔的厌恶虚饰的态度。确实，正是他悍然不顾那个神圣的19世纪理性主义者的原则——即将结构作为首要的建筑形式的决定因素，使得他和当时其他的理论家不同，而和新艺术运动的创始人与后继者如此紧密相关。他甚至用了比平时更多的着重点来宣称：“在这种建筑的实践中，房屋墙体的构造使用铁的必要性，当然并不比其他建筑里使用石材的必要性更大。砖、沥青和各种水泥都可用来代替上述两种材料。但是同时（在以前的建筑实践中）水泥墙体被要求切成或划分成直线形，以体现出砌筑石块的效果。所以同样在此种艺术中，每当使用类似的代用材料时，它们也必须同样体现一种构造原理的外观效果，那构造

与此种艺术的形式和总目的一致，并采用铁的自然性质。”

由于皮克特的所有主要建议在过去60年里都已付诸实现的情况，他的想法为什么必须要等这么多年才被接受，大概是不容易马上明白的。但是可惜！他有个严重的缺陷，并证明对他的方案的宣传是个不可克服的障碍。他不能画图。在他的书的前言中，他感伤地恳求“任何发现自己被创作冲动所鼓舞的艺术家来为这个体系制作插图”。但是大概没有一个人愿意伸手，因为他出版的叙述里并没有插图，只有附在其专利中的模糊的草图以及散发给每个人的广告。因而，他不得不依靠热情的文字描述了。1845年，在后来才得到公认的他妹妹伊丽莎白帮助下，他出版了一本144页的书，书名是《一个建筑新体系》。此后四年里，他为提倡他的想法所使用的办法有：在《雅典娜神殿》（867号）、《美术杂志》（第一卷，15—26期）和《威斯敏斯特和外交评论季刊》（1849年4月号）上发表文章；到艺术协会和布赖顿文学及科学协会这一类组织去演讲；以及写信给女皇的丈夫、商务大臣、英国皇家建筑师协会、皇家美术委员会、皇家协会、皇家科学院以及法国国王。学院教授C·R·科克雷尔客气地答复了他的来信之一，其中说道：尽管与具有深刻素养之皮克特的结识和殷勤致意，使他高兴，但他仍不得不陈述意见如下：“阁下以天才与创造之习见激情，探讨此问题之热忱，只有极少读者或将首肯。盖阁下所称之发现，原系在欧洲已发展有日之见解而予以改进扩展而已。……我勉为奉还阁下之宝贵手稿，邮至何处为妥？”女王丈夫的秘书给他的回信就不绕弯子了，只简单地说明：“经过殿下对你的发明进行研究，他抱歉说他不认为你的发明有任何价值和重要意义，所以也就不必麻烦你再送来任何供他审查的模型了。”但是皮克特的理想并非完全没有影响，因为似乎有理由推测比利时工业博物馆的主任J·B·乔巴德的大肆宣传的“冶金建筑”的想法，就是从皮克特的书中得来的。而且皮克特的《一个建筑新体系》甚至可能就是比利时新艺术运动的直接灵感，而不仅仅是一个预兆而已。

乔巴德的主要贡献在于建议铁应该与玻璃结合，并在1849年发表于《建筑一般评论》的一篇文章中，他坚决主张将玻璃请来在金属建筑里扮演一个特别重要的角色。然而他没有设想过大片玻璃，他显然认为玻璃将仿照哥特式的方法嵌在铸铁窗棂上，而

结合玻璃与金属的当代方法的真正预报无疑地是水晶宫，它曾被詹姆斯·弗格森敏锐地欢呼为“铁－玻璃艺术”的先锋。

可是，本章并不准备过多地涉及终于创造了一种新建筑的技术进步，我们主要关心的是这种要求新建筑所根据的哲学基础。因此，现在应该回过头来考虑试验是发明的一个基本前提的这个概念。这个概念引起一种今天仍然颇为流行的学说，即我们生活在一个永恒的艺术的原始时期。这一点早在1855年就被看到了，因为该年的《建造者》就谈到：“在努力确定现代的某些与众不同的特点之时——除去一般提到的盛行完全同时出现的各种‘风格’这一点以外——我们发现没有其他时代曾经进行过这么多的试验方法。”与此类似，今天许多评论家仍然认为：每一个好的建筑设计必须成为某种甚至将来都难以确定的东西的预报，并且有时在确定某物是古风的和世世代代保持古风的时候几乎是荒唐的。“帕埃斯图姆神庙在我看来是美丽的，正因为它不如帕提农神庙美丽。”路易斯·康最近宣称：“帕埃斯图姆神庙是矮胖的，它有不肯定的和吓人的比例，但是它对我来说是无限美丽的，因为在我看来，它体现了建筑的开始。那是正当墙体分开、柱子成形的时代，正当音乐进入建筑的时代。那是一个美丽的时代，并且我们正仍然生活于其中。”至于19世纪的开业建筑师只有极少数相信他们正生活在一个古风时代，他们的顾主也并不要古风建筑。与此相反，在那个乐观的和另一种得意的时代，人们都天真地为自己的社会比先前的文明社会优越而高兴。现在这种天真的得意已经消失的事实，乃是受到像弗格森这种人物影响的代价。现在试验方法在我们建筑学校的课程里已经占了最突出的地位，尽管爱嘲讽的人完全可以论证说：建筑先驱者中，谁的更激进的方案已被证明最不现实，谁的声望就最高。

发明必然产生新的形式的这个概念，当然是比拟中最必不可少的方面了，因为基本上建筑历史学家要求的正是新的形式。对于建筑师们固执地和迟迟地未能像工程师那样创造出来任何新的形式这一点，使历史学家们特别恼火。弗格森宣称：“在我国基于普通常识的原则培养并因而取得最重要进展的学科中，没有比土木工程更为卓越的了。”他建议，所有建筑师必须作的，就是在他们自己的工作中应用同样的常识原则。然而，当明确地质询他建议用什么替代希腊柱子、哥特尖塔，以及当时所有拼凑成建

筑师全部家当的古代的和中世纪的道具时，他不得不承认他“不知道”。他试图用下面的反驳来回避这个问题，他说没有造船者能说出一百年以后的船看上去是什么样的。但是，建筑师们并不是在让他预言下个世纪里的房子看上去是什么样的，只问他当时当地的房子应该是什么样子。可是弗格森并没被窘住，在他的《建筑历史》第三卷（1862年）中，他继续坚持说：假如采纳新风格的想法已经形成公众意见，像过去采用中世纪复古主义时的那样，到那时建筑师就会创造出一种配得上19世纪的风格，并且公众对于任何再想按中世纪模式去建教堂或其他房子的人，就会因惊讶而哑然失笑。

除了进步这个观念以外，另一个当时促进建筑思索的就是自由的理想，它还必须联想到改革的理想。这是一个以禁止奴隶买卖为特点的时代，一个以革命和变更议会代表制的政治转变时代。因而，当托马斯·巴宾顿·麦考利谈到赞成“改革法案”时，曾经宣称：“制订适合于13世纪英国的一种代议制度，不适合于19世纪的英国。”他不过是提前说了那些建筑评论家关于哥特式复古的不久以后要说的话，与此类似，像“过去风格的奴役性质”这种词句，在当时提出新建筑要求的那些人的心里，唤醒了非常有力的道德观念，并且在提出的纠正办法中有许多实际上是基于艺术自由的概念上的。这个时期内，在法兰西美术学院所遭受的猛烈批评方面，特别是如此。1847年的《建筑一般评论》（涉及学院的一个教堂方案）中谈到，只要基督教会建筑的现代风格问题能够解决，所有现代建筑的风格就会大大接近解决了。作者接着主张：“每位艺术家都应该自由地请教于自己的本性、自己的力量和公众的感觉。”并且追随莫里哀的榜样，一位艺术家应该采用任何值得采用的东西，不管他是在什么地方发现的。后面这句话当然是要求折衷主义了。那些叫喊要新建筑的大部分人，一旦明显看出根本没有新建筑会立即来到之时，终于将折衷主义认作是惟一可能的一种自由了。

下一年里，《建筑一般评论》上发表了一篇题为《艺术的自由》的文章，其中包括一个建筑名单，他们是被编者当作“自由与进步的真正原则”来宣传的。有意思的是列举的这些人——拉布罗斯特、迪邦、康斯坦·迪弗兹和雷诺——都是教师，前三位是艺术学院工作室的负责人，最后一位是工艺学院的建筑学教

授。因此，现在正是时候来论述一下要求新建筑对19世纪建筑教育的影响，鉴于近几年里，正是在建筑学校中对建筑改革的神秘号召力曾发挥其最大的力量。

当时在英国和美国，实际上没有建筑学校；而在德国，建筑教育是以法国的工艺学校为样板的。因而可以说，在法国我们找到当时正规建筑教育的特征。这个特征是由革命前皇家学院的直系后裔美术学院的传统占支配地位的（虽然还有许多重要的修正，以后再谈）。在19世纪上半叶，该校并不讲授建筑历史（尽管任命了一位建筑历史教授）。因为这些院士全都是古典主义者，他们认为对过去建筑的比较研究法在教育方法上不利。这方面他们完全可能曾是正确的，但是由于亲英国的建筑杂志的批判与煽动，最后终于设置了建筑历史课程。而一旦如此，就有个左右为难的问题变得很明显，那就是如何规定建筑历史与建筑理论之间的区别。

这个区别的重要性不能过分强调，因为现在热烈争论的恰恰是建筑理论这个概念的合法性问题。基本上说，区别是这样的：建筑理论涉及的是一切关于人们在现在实际上建造的方式，建筑历史涉及的是人们在过去习惯于建造的方式。但是这两者的区别，在19世纪却颇难确定，从西格弗雷德·吉迪恩的《空间、时间与建筑》中包括的材料来判断，仍然难以确定。在19世纪，这种困难是由于两个原因造成的。第一，由于编史工作的影响，即最好的理论家也要花费时间研究过去，为的是试图从中得到一些适用于现在的有根据的原则。第二，由于过分拘泥礼仪，他们认为自己应该避免评论仍然在世的建筑师的作品。

过去两个世纪里，对建筑理论看法的变化的历史特别有趣。我们已经说过，1750年以前，在建筑理论与建筑历史之间，根本没有冲突的可能，因为从严格的意义上说建筑历史还不存在。当时古典主义的优点是没有异议的，对一座古典的或早期文艺复兴的纪念建筑的每项研究，因而都是与当时的设计理论有关系的。第一次意识到这两个概念之间有一些冲突，似乎出现于勒鲁瓦对雅典古迹的研究（1758年）。当时面临的难题是处理一种不符合通常建筑传统的古典主义。像我们已经提到过的，他决定将他的书分为两部分：一部分“从历史的观点”来论述问题，另一部分“从建筑的观点”来论述问题。

一个世纪之内，建筑历史几乎完全取代了建筑理论。虽然偶尔还有像莱翁斯·雷诺这样眼光敏锐的教师，感到学生们最需要的是研究当前的建筑技术，而大部分建筑论文，如高德特的著名的《建筑理论之要素》，不过是按照建筑类型排列的历史研究而已。此外，虽然 J·F·布隆代尔的建筑历史（组成他的《法国建筑》（1752 年）的第一部分）连续写到了他自己的时代，这是 1821 年由埃尔姆斯补写的。然而 19 世纪中期的建筑历史写到 1750 年以后的却极少，其中有些只写到 1500 年，这个年代根据弗格森与其他理性主义者的说法，是真正的建筑进化停止的年代。当然，弗格森最后给他的 1855 年的《建筑通史》增添了第三卷，包括从 1500 年到他当时，但这是为了对当时的倾向加以抨击。在这第三卷的序言中，他说虽然前两卷中描述的建筑风格是他所谓的"真实风格"，而接下来要考察的则是"抄袭的或模仿的风格"，它们缺乏真实、理智的价值与整个分类学上的意义。它们之所以值得研究，仅是使读者能去思索，为什么建筑达到了现在的危险地步。

所有这一切的效果就是搞混了在要求新建筑中所固有的两个比较基本的难题。其中第一个涉及新的建筑与真的建筑之间的区别；第二个涉及当代建筑与未来建筑之间的区别。因为这两种区别还没有得到满意的解决，值得再详细评论一下。

像弗格森这样的建筑史家（他在某种程度上是这方面的先锋）认为：建筑史的基本目的在于从对过去的研究中，引申出一个有根据的当代建筑理论来。早先写出的建筑史，只不过是一系列按年代编排的建筑物的技术和考古方面的叙述，并不试图致力于搞出任何一般的艺术理论。但是，根据弗格森的看法，建筑史的真正目的是从创造未来新的风格的角度去研究建筑物。弗格森认识到：在 1500 年以前的建筑师们对过去或者未来，原来都不曾关心，而只关心现在。因此，他确认像中国和印度当时的建筑，是它们产生于其中的社会组织的自然和必然的结果。他希望当代建筑师们仿效的正是这种自然的进程。但是，他发现了自己的处境：一方面否认他所处的社会对当时的建筑表现可能成为一种真的建筑（只因为它不是一种新的建筑）；另一方面，又否认当时的建筑是名副其实的当代建筑，因为它没有对未来将创造的形式给以象征。

这种自相矛盾的结果，只是在建筑师们中间造成了一种强烈的难为情，建筑师们从此不能再自然地设计出任何形式，就因为他们正注视着自己在创造。弗格森似乎从来没有认识到：在1500年以前，建筑为什么能自然进展的惟一理由，就是因为当时的建筑师们并没有意识到这个进展的过程。而一旦他们变得意识到进展发生的历史过程时，他们的建筑就再不能自然地发展了，这正像如果按着教科书上喉头盖动作的解释去做，他们自己也就再不能自然地吃东西了。在1850年，尽管J·P·塞登力劝建筑师们不要注意风格问题，而将所有的风格分类问题留给后人，但这样说并没有用。还有像罗伯特·克尔在《英国绅士住宅》（1864年）一书中所描写的那种顾主，他们要求"如果可能的话，除了舒服的风格，什么风格全不要"，这样说也没有用。即使建筑师们赞成这种态度，他们也无能为力，因为编史工作的不自觉的影响强大得顶不住。

弗格森在新建筑与真建筑之间的混淆，在他的两个难题中是次要的，因为它可以用下面的主张来说服人，即非常严格地断言当时几乎没有建筑师试图严肃地将其建筑与当时的社会和技术状况相联系，而且恰恰相反，他们是"考古学的奴隶"，是以陈腐的复古来搪塞的方法而滥用公众的信任。但是，他在当代建筑与一种未来的建筑概念之间的混淆却是更重要的。由于得到成果需要时日，显而易见任何建筑改革的建议都必须含有在未来能带来好处的意思，而不是一种在现在享受的东西。但是，有些人出于诱发新建筑出现的热情，就故意和勉强地创造社会的和技术的变化，以便使建筑和它们联系起来而产生变化。

显然，没有人想要或能够责备那些企图改善他们同胞的生活条件的人，或者责备那些已经进行有魄力的新建筑技术研究的人。相反，他们值得并且得到了我们深深的敬意。但是在过去一百年里，我们目睹了未来主义者住所的古怪方案，见过为推销新的合成材料而精心制作的广告。所有这些都使人想到：建筑变化并非总是根据深刻的社会学研究或广泛的技术探索，相反它可能根据人为的和任意的观念，这些观念是为新建筑形式的为创造而创造的表现意图而特意想出来的。

因而，我们发现在19世纪对新建筑的要求中，像在所有革命运动中一样，稳健派总是被过激分子挤到一边去。像塞扎·戴利

这样的人，他反对新建筑可以由一时冲动的一代人创造出来的概念，他的呼吁就被那些观点激进的人不耐烦地甩到一边去了。然而，尽管激进的观点被大肆宣扬，塞扎·戴利的切合实际的看法，无疑是符合大多数开业建筑师的观点的。1849 年，英国皇家建筑师协会在当时渴望发现新的建筑形式方面，曾经公开求助于它的会员们。它指出：只有以对科学实际情况的透彻评价，和以对当前需要的透彻知识，才有希望得到一些创造性的和成熟的看法，它将会在时代的建筑上留下其标记。叫嚷着要新建筑的理论家们，不是开业建筑师，他们不会画图，因为要等着别人将他们的希望变成明确的形状，所以被目为空喊而已。惟一提出过一些明白建议的历史学家可能是弗格森。他在批判大英博物馆的设计时，建议以最新的和最进步的工业建筑范例为样板会好得多。他这是指不久前在利兹造的一座麻纺厂，它那占地 2 英亩的厂房用大跨度铁柱支撑着一系列巧妙的标准化砖拱。但是，恰恰是这座马歇尔麻纺厂给装上了一个埃及神庙样式的外墙（虽然弗格森并没提这件事），所以尽管弗格森尖锐地批判了斯默克的立面，实际上他对大英博物馆的外表也几乎没提出来有用的建议。然而，正是这个立面的设计问题，使当时激进的评论家们最头疼，因为甚至像牛津博物馆或雷艮斯堡的烈士纪念堂这些复古主义的最可怕的表现，也经常在室内包含十分先进的结构特色，诸如袒露的金属屋顶之类。

不少人对斯特里特的新法院设计，写了冗长的和强烈的批判，弗格森就是有意见的一位。但是，当应该提出可供采用的建议的时候，他最多也不过是建议窗户顶部应是半圆的，而不要尖券的。早在 17 年前，他就曾与斯科特卷入一场类似的争论，但除了给读者提出水晶宫作为进步建筑物的范例以外，他想不出来还有与其原则相合的特定的图例了。于是，他只好宣布三个警句：第一，一位建筑师的主要义务就是完全地和仅仅地为使用的目的去设计建筑物。第二，他必须引用可以得到的最佳材料来建造它。第三，他必须适当地和雅致地装饰它，而不对任何风格加以任何引用。难怪斯科特能够非常有力地进行反驳了。他讽刺说，假如那些以抗议抄袭主义而占满《建造者》杂志篇幅的先生们，那怕只用一点闲空去发明或发现他们当作是建筑的灵丹妙药的那种新风格的话，也算他们对艺术真正帮了忙。“真正的问题很简

单。”他写道：“当我们被号召前进，并且承认这种号召是正当的时候，什么应该作为我们前进开始的起点呢？我们现在只知道对手已经判决我们错了，但是除非他们清楚地和明确地告诉我们什么是对的，否则这个辩论将只会令人困惑。如果我们寻求对手们如此乐于号召有什么实际作用的话，那是绝对毫无结果的。”正像1868年在英国皇家建筑师协会上，罗伯特·克尔在批评弗格森的时候，曾经公正地指出：弗格森的建筑观念太肤浅，这是由于任何没有经过实际建筑业务与实际房屋设计磨炼的人，不可能充分理解建筑设计必须依据的基本原则。

自然，当时在建筑师本身这方面也存在着设计一种新建筑的尝试。1850年，罗伯特·克尔在建筑展览会上提出来一个公共建筑的设计，其结构只是一系列柱子，柱间嵌上单块大型平板玻璃。次年，慕尼黑艺术学院准备向任何能设计出一种新风格的教学建筑的人提供4000银币奖金。甚至巴黎美术学院在1847年也坚决主张在它的一个项目里（这是在一座13世纪的教堂中增建圣器库），设计成“不容置疑地符合新房屋建造的时代”。但是，“新颖”通常却是建筑协会主席阿瑟·布罗姆菲尔德爵士所描写的那种，他曾提到每个年青建筑师似乎都要在搞起伏的窗户或奇形怪状的房间方面超越众人。他说，简直一提到“维多利亚风格”就够使他灰心丧气的，并对艺术的前途深感焦虑。他认为，像创造新风格这类事情，在所有历史时代和所有类似情况里，都完全是弄虚作假，所以他奉劝听众对任何这类指望都应该死心。不说别的，至少在建筑方面，发展学说是正确的，并且发展只会是逐渐的和在某种程度上几乎是无意识的。他肯定：以病态的追求新颖来强迫建筑自然发展的任何企图，都会得到最悲惨的结果。

历史学家以较早的建筑来比拟去发展新建筑的努力，到此似乎已经失败了，但其失败至少产生了一个重要的结果。它迫使理论家们研究其他类型的比拟的启发式可能性。现在满可以论证：尽管19世纪没有成功，但建筑理论家从事的比拟中，以其他建筑物来比拟将永远是最有把握的一种比拟。反之，也可以论证：被比拟的两个对象或学科之间越不近似，则错误的可能性也就越大。因为正如阿诺德·托因比曾经指出的，作为一种思想方法的比拟法的弱点，似乎就在于被引用的大多数现象的性质上。因为当从性质中取出去比拟的一点，并非数学上的抽象而是表面现象

的时候，就可能出现错误。两个或更多的现象可以有某些方面，的确在事实上真正彼此一致。但是，我们也可以陷入错误，假如我们恰恰未能提取真正一致的特征；或是我们认为在这些方面正好适用的比拟，也就可以适用于整体现象，从而作出没有根据的假设。

以过去的建筑来比拟被证明是失败了，并不是由于托因比所指出的那些错误，而是由于当时过分敏感的历史意识，它促使这些比拟堕落为考古学上的模仿了。因此，剩下惟一的一类比拟就是我们可称之为“功能上的比拟”了。即将建筑比拟于活的有机体、机器，或诸如人的口胃和言语之类的人体功能。很清楚，这些比拟从本身讲并不合乎理想，但功能主义却是这样的并终于变成现代建筑的最重要的理想。后面四章将涉及的就是这些不同的功能上的比拟。

第三篇

功 能 主 义

第 14 章　比拟于生物

将建筑比拟于生物的起源，就像如此众多曾经影响现代建筑学说的观念一样，也可以追溯到 1750 年前后。那时，出版了两部划时代的科学著作：即林奈的《植物物种》（1753 年），其中整个植物界，依据雌性的生殖器官的性质，或“花柱”，全进行了双名法分类。还有比丰的《博物志》（1749 年），这是一部庞大的概论，它试图将整个生物界的现象全归于一个支配万物的法则的普遍解释。林奈的著作对我们现在探讨的问题并不直接有关，虽然他对分类法的狂热与当时觉醒的考古人迷如出一辙，这也是意味深长的。可是比丰的看法对我们却有相当大的关系，因为他既不同意林奈的永远不变的物种，也不同意他用任意选择的特征而进行分类的整个学说。与此相反，比丰认为这种编类方法掩盖了一个事实，即所有的物种必然源于单一的模式。在这方面支持他的论点的，既可用贝壳化石为证，又可援引不久前在西伯利亚发现的猛犸（这他称之为“古代纪念物”）。他提出来一种宇宙观，其中演化的观念第一次清楚地表现出来了。

至于后来被建筑理论家应用的他的有关生物学观念的体系方面，有两个特点值得提出来。当碰到演化观念时，他将其基本上视为一个退化的过程，而非改进的过程。这由于他的宗教信仰（或他考虑到当时人们所持的宗教信仰），妨碍他将进化过程归于任何东西，而只能限于低等动物。另一方面，他是在动物中“植物的”与特别“动物的”部分之间，进行正确区别的第一位科学家。据此，一个动物径可简单视为拥有移动位置能力的一个植物有机体。因而，至少对建筑理论家来说，“有机生命”的意思是“植物”类机能的总称，因为无论植物或动物，所有活生生的有

机界都在不同程度上具有它。

第一次给予“有机的”以这种意义上的经典表述的科学家是泽维尔·比查特。他的《对生与死的生理学研究》出版于1800年。在此以前，特别由于当时人文主义的文化关系，正常的生物比拟总是用动物，而不用植物。例如坎姆斯勋爵，他不喜欢在花园中对称，然而却主张：“从有机躯体来看，一目了然，自然界是有意对称的；同理，建筑也应当是有意对称的。”然而到19世纪初，“有机的”终于不再只被看作属于“动的生命”的一种性质，而被主要当作植根于特定地点的生命的一种性质了。正因为这样，植物和内脏的不对称性，而不再是动物骨骼的对称性，开始被认为是有机构造的特征了。因此，生物学仍然可以引证来支持当时的建筑风尚。

这时对进化学说最重要的阐述是拉马克的一些著作。拉马克本来是一位比丰学派的植物学家，在他50岁时，被国民议会委任为动物学教授，但在毫无以前经验可言的情况下，他不得不转而研究解剖学。作为这些学科相结合的结果，他最后得出结论说：并非像比丰所认为的那样，生物演化是退化的，而是渐进的。这种看法的转变也是理所当然的。比丰生活在卢梭的时代，那是一个差不多普遍接受圣经《创世纪》的时代，他自然赞成一种含有人类自至善而堕落的意思的说法了。而拉马克生活在革命的时代，那是一个差不多普遍接受进步观念的时代，他自然赞成一种相反的观点了。但这并无损于主张它们全是与当时精神极为一致的两种学说的光辉创见。

同样，拉马克竟然提出进化应归于环境的说法也就不足为奇了。环境对艺术、法律和社会的影响的重要性，已经分别由温克尔曼、孟德斯鸠与戈盖特强调过了。虽然据我所知，他们还不至于说：环境实际上直接引起了进化。然而，这却是拉马克的革命论点的精华所在。他写道：“组织——即是说，动物的身体部分的形状和特征，并没有产生出动物之习性与独特性能。而恰恰相反，正是动物之习性和生活方式与其先辈生活于其中之环境，历经相当岁月而形成其身体形状、其组织与其特性。”

“生物学”（或生命之科学）这个词是拉马克在1800年左右创造的。同一时期，“形态学”（或形式之科学）这个词是歌德创造的，他在世时作为一位科学家，也像他作为一位诗人那样有名。

然而作为一位诗人，他对形态学一词的理解比我们今天更广泛得多，包括像岩石之类的非生物（今天它研究的问题只限于生物的比较和关系及其发展）。我们将会看到，这一点在比拟于生物中将成为另一个混乱的因素，从开始就不确定形态学到底涉及的是活的构造呢，还是增长的构造。例如，费利克斯·维克·达兹尔在18世纪末就曾反驳旧的在有机体的增长与结晶体的增长之间的比喻，他争辩说结晶体在形状上是等边形并且是匀质构造，而有机体却形状丰满并且是复杂构成。与他相反，50年后雅各布·施莱登却认为：生命无非是一种“形的制造力”，从而他认为结晶体和有机体的增长都属于同一现象范畴。迟至1898年，赫伯特·斯潘塞仍然能够宣称：结晶体与有机体的增长是“基本上类似的过程”。鉴于斯潘塞的生物学著作对弗兰克·劳埃德·赖特颇有影响，这个含糊的说法可能产生的效果将会变得显而易见。

再者，当形态学这个新学科一旦建立，并用比较解剖学从事研究之后，在阐明事实上的两个左右为难的问题就马上变得突出起来，即形式追随功能呢？还是功能追随形式？对外行人来说，这难题看起来好像与先有鸡还是先有蛋的问题一样没用和难解。但是，对那些熟悉现代建筑理论的人来说，其重要性是自不待言的。在生物学家中间，这个区分被认为足够重要使得不断地剧烈争吵达半个世纪之久。“形式追随功能”学派的主将是乔治·居维埃；对立派的主将杰弗里·圣希莱尔。居维埃（他偶然地成了建筑师A·T·布罗格尼亚特的朋友，并在考察建筑化石方面得到过他的帮助）宣称：对功能的任何改变都需要一种组织的改变。杰弗里·圣希莱尔反对从功能到构造的论证，并斥之为“滥用决定的原因”。如果不是细胞学说的进展分散了形态学方面的注意力的话，这种争论满可以无限期地继续下去。细胞学说使有机体不再被视为巧妙建造的结构，而仅仅是一种细胞的聚集体。实际上，显微镜的完善使得科学家们对树木比对森林更感兴趣了。

结果，当比拟于生物第一次严肃地应用于艺术理论上的时候，“形式对功能”这棘手的问题被完全回避了。因为兴趣集中在形式生长的方式，而不在形式是怎么造成的。自从18世纪中叶美学与心理学挂上钩以后，哲学家们就试图解释灵感（或有时被称为“天才”）如何在人类心中产生。比丰本人在法兰西学院的演说“论风格”（1753年），可能是第一次暗示以生物来比拟的，

他说："人类心灵什么也不能创造，而只能在饱具经验与深思之后去产生，那时其知觉即其产品之胚芽。"稍后，爱德华·扬在他的《创造性构图之推测》（1759年）中宣称："创造性可以说成有一种植物性质，它从天才的充满活力的根部自然而然地升起。它是生长的，不是被做成的。"但是，直到塞缪尔·泰勒·科尔里奇才将这想法表述为完整的艺术理论，并使英语世界注意到生物的比拟。

似乎不必怀疑科尔里奇的想法是从德国得到的。他年轻时曾在德国学习，这类想法早就在那里传播了。扬的《推测》一书，虽然在英国实际上未被重视，却在它出版后的两年里两次被译为德文，并且变成了德国狂飙时期的一部重要的福音书。J·G·赫德在他的《论人类心灵的认识与感觉》（1778年）一文中，曾经用植物作为从其各自的时间与地点的土壤里发展的艺术形式的一种比拟。歌德在他著名的早期论德国建筑的文章中，曾将哥特式形容为天才心灵中生长起来的有机成果。但是本人是位业余生物学家的科尔里奇，就不止是将这些看法转译为英文而已，他组织了对整个"机械的微粒子的"宇宙观的攻击。他写道："当我们把某种材料压制成预定形式时，这形式是机械的。就像对一块湿泥巴，我们可以给它以任何在干硬后能保持的形状。反之，有机的形则是天生的，它成形于内部发展之时。它的充分发展与其外形的成形完全是一回事。"这可以与弗兰克·劳埃德·赖特在他题为《为了建筑》（1914年）的文章中的说法来对照，他说："就有机建筑而言，我的意思是指一种自内而外发展的建筑，它与其存在的条件相一致，而不是从外部形成的那种建筑。"

就目前的研究来说，可能对科尔里奇的看法提出如下几点批评：第一，他将艺术创作的过程实际上解释成一种心灵的无意识的和不自觉的过程了。第二点是：无论他如何猛烈地攻击"机械的"理论，这种理论却经常被生物学家用来解释活的有机体实际上是如何运转的。不仅像笛卡儿这类早期的哲学家们认为动物的躯体像一架机器。居维埃最有名的学生之一亨利·米尔恩·爱德华兹就说到，他曾"对那些好像是人类工业创造的机器般的生物进行比较和研究，试图了解有机形式可能被创造出来的方式"。最后值得注意的是：对形态发展的解释没有比达尔文的"自然选择"学说更机械论的了。

我们已经指出过，到 1859 年的时候，作为适用于生命学说中的进化观念，已经不足为奇了。虽然“进化”这个词直到 1831 年还没有在这个意义上使用过。在建筑理论方面也是如此。18 世纪早期的古典主义建筑师们无疑地相信进化，因为他们相信现代人胜过罗马人，正如罗马人胜过希腊人一样。甚至到 19 世纪像弗格森这样的建筑理论家（他特别批判了拉马克的学说）也相信建筑的进化，因为他们相信进步。对生物学家来说，达尔文学说的新颖之处在于：它将进化归因于由自然界本身对现存形式的一种选择（或说成是对过时形式的淘汰）。因而，从假定形式在先，它必然支持了“功能追随形式”的学派。拉马克主张环境的变化实际上更改了动物的形状，并且这些改变是遗传的。达尔文相反地主张此变化是任意的和偶然的，而物种变化仅仅由于不适合功能的形式不复存在而已。他将自然选择的行为比为一个人使用不同形状的野地里的石头造房子。他说，这些石头的形状可能是由一定的原因造成的，但石头在建房中如何使用却不能以那些原因加以解释。然而，就像查尔斯·辛格曾指出的：当一个人造房子时，他有一个明确的目标朝向一个固定的结果，并且是以一个清晰的设想支配的。他说：“建房者是符合‘选择’这个词的本意的。但是这种选择的行为——建房者心中的思想活动——与产生这些石头的‘原因’无关，因而他们不能与自然选择的行为相提并论。”那些犯有把房子与植物比拟不当之罪的建筑理论家们，只能自我解嘲地认为古典先例盖出自上帝本人之手。

如果实际上我们着眼于那些科学家们认为属于生物学现象的话，我们将看到其中可以确切与建筑比较的项目是很少的。维克·达兹尔将有机功能分为九类：即消化、营养、循环、呼吸、分泌、骨化、生殖、过敏与感觉。这里面只有循环似乎还可以比拟于房子的功能。与此类似，假如我们考察一下分类法的形态学体系，则不论是林奈的体系（基于一个选定的特点），还是居维埃的体系（基于与内部相关的整体结构，或是冯贝尔的体系（基于有机成分方面他所谓的“空间关系”，即放射的、纵向的、块状的和脊椎的），都似乎极少能与建筑物或设计方法方面沾上边。看起来这种比拟似乎必须总是笼统的和想像的了，而实际上建筑与生物共同具有的特点好像不外以下四个方面：有机体与其环境的关系、器官之间的相互作用、形式与功能的关系、生命力本身

的原理。

最容易理解的比拟是涉及环境对设计的影响方面的，这想法的主要促成因素无疑来自达尔文，虽然它作为一个生物学的学说第一次是在亚历山大·冯亨伯尔特的著作中出现的。冯亨伯尔特反对林奈的学究式方法，并且提出来植物应根据它们被发现的地带来分类，而不应根据在博物馆里就可以确定的内在特点。作为一个具有浪漫主义的和审美气质的人，他通过当普通观察者随便观看景色时造成的印象，去寻求一种分类法的体系。他坚决主张每个纬度都具有自己独特的自然面貌，他终于从总体上根据其形式的印象，在某些植物类型之间进行了区分。他对建筑颇有兴趣，并曾详细描写过他在中美发现的哥伦布以前的房屋。可是，他似乎什么地方也没提到过建筑设计与地形和植物关系密切，虽然他曾认为金字塔位于高地是最适当的。如果说他在工程领域对结构产生过什么影响的话，那就是他对秘鲁人的吊桥的描述，曾以建议人们在这方面进行现代试验而著名。

达尔文以主张自然界曾选择了最适合于其所处环境的那些形式，这对冯亨伯尔特的学说自然颇多推进，但是他并没有提出来自然界在起初如何创造了这些形式。他实际上并没有受过纯粹形态学方面的训练，可能对此不感兴趣。至于他对形态学研究方面的影响，则是促使公众历史地对待有机体。他在 1842 年写的《物种起源》的第一次稿本里谈到："我们必须将每个复杂的结构与本能都看成是实用装置的经过长期历史的概括，很像一件艺术作品。"我不知道，他实际上是否将建筑历史看作是类似的自然选择。但是就他有关形式对环境关系的生物学理论来说，毫无疑问达尔文主义与建筑的关联是趋于减少的。空调设备的改进使得建筑形式日益与气候考虑无关了。像在比较气候温和的地区那样，在加拿大也流行起大片玻璃墙来；传统的日本框架结构更经常地是在日本国外，而不是在日本国内加以模仿。只是在居住建筑可以应用与众不同的地方材料的地区，才会有地区性特点影响形式的可能，甚至在已经示为榜样的新发展地区，诸如亚利桑那州，也似乎没有迹象表明想大为扩展此种倾向的愿望。

关于"器官之间的相互作用"方面（它令人可以与建筑物的各部分之间的关系进行比较），维克·达兹尔首次将这个事实阐明为一个生物学的原理，他指出一定的牙齿类型可以推测出一定的

四肢和消化道的构造类型，因为动物的身体各部分是适应其生活方式的。这个想法由居维埃更发展了一步，他根据小小的化石残片，表明了如何基于每个有机部分的互相依赖，用一系列的推论，就能够复原出绝种的动物。然而就这个发现与建筑理论的关系来说，则仅仅使人想到与文艺复兴模数比例理论奇妙的相似。就像人文主义者曾看到的，据说人体比例是如此标准化，以致如果一个人发现了一座古代雕像的手指头，从理论上讲，他就可能复原整座雕像（一个由当时的作伪大师所热心利用的论据）。

总而言之，与现代建筑似乎直接相似的惟一比较重要的生物学论据涉及的是形式对功能的关系。但是前已提到，形式追随功能的理论是被那些相信功能追随形式的人激烈反驳的。妙的是这个难题是由赫伯特·斯潘塞明确地提出来的，路易斯·沙利文从斯潘塞的著作中得到了许多，如果不是全部生物学的观念（弗兰克·劳埃德·赖特这样告诉我们）。可是，因为从来没人否认形式与功能反正有关系这个明显的事实，故而值得考虑各个关系如何正好符合一种建筑设计的理论。

为了免得有人会反对说，这个题目与其说是属于“有机的”理论，不如说是属于“功能的”理论的一部分，这里应该提出：就功能的比拟而言，形式与功能之间的关系被看作是美观所必需的；而在生物的比拟上，它却被看作是生命所必需的。就建筑理论方面而言，历史学家普遍同意这个新的解释应该归功于路易斯·沙利文。虽然可以提一下，他在见到赖特以前，从来没有表示过或应用过它。早在 1855 年，博德莱尔对此就有过预示，他可能想到了冯亨伯尔特而提出那些曾独自穿过森林和草原旅行去观察、分析和写作的人才是最好的评论家。他写道：“他们知道形式和功能之间的极妙的、必然的关系。”类似的还有维奥莱特－勒－迪克，他像以前的拉斯金那样，注意到了中世纪的雕刻师们曾研究过植物形态的情况，他们如何理解到植物的外形“总表现一种功能，或使自身服从于有机体的需要”。可是，他从这个观察中并没有得出任何比较重要的哲学结论，只是说石匠们“寻求在其建筑物的结构中表现出他们在植物中发现的那些性质”。法国的理性主义者实际上对形式追随结构的观点更有兴趣（他们认为不用详尽比拟，也十分明白易懂）。所以，不必置疑，正是沙利文第一次使比拟于生物成了一个总的建筑信条的基础。

沙利文虽然曾在法国学习，但他似乎并没有从维奥莱特－勒－迪克的理论中得到过多少灵感，因为他的主要兴趣是在构成方面，而不是在结构上（这方面他交给了爱德勒）。然而，追随当时反学院派的风气，他对“构成”这个词也有反感，虽然从情况上很难看出为什么如此。既然“分解”（decomposition）是死亡的有机体的主要特点，就有理由推论“构成”（composition）是活着的有机体的主要特点了。但是，像许许多多觉得比拟于生物有刺激性的理论家一样，他从来没有真正更深刻地探讨它，并且也没有区别开他所指的是创造的对象，还是设计的过程。同时，他的一些著作使人想起拉马克对进化的解释。（如当他写道：“不仅仅是形式表现着功能的问题，极为重要的观点乃是功能创造了或组织了其形式。”）他的大部分著作使人想起科尔里奇在生物学与诗的想像之间的比拟。下面这件事大概是意味深长的，他第一次在建筑理论方面的阐述——在建筑师协会西部分会上的题为“灵感”的演讲——是一首长诗的形式，当时在场的只有另外三个人能懂。

本世纪里，将建筑比拟于生物主要已经与弗兰克·劳埃德·赖特联系起来了。沙利文曾把他的斯潘塞生物学著作的抄本，热情地传给了年轻的赖特手中。赖特用“有机建筑”来指什么意思，并不总是清楚的。西格弗雷德·吉迪恩甚至说，赖特自己也解释不清这个词（言之有理）。困难就在于赖特认为它的意思太多了：如结晶状的平面形式，以非对称加建来增长的可能性，构图与现场和业主的关系，地方材料的应用，每一创作的个性以及每个艺术家应将其灵魂深处之完整赋予其作品等等。但是对他来讲，有机建筑主要意味着一种活的建筑，一种其中无用的形式是作为一个民族成长过程的一部分而被抛弃，并且其中每处构图、每种构件和每个细部都是为它必须完成的作用而慎重设计的建筑。使用这种解释就没有人能反对了，而且大概比拟于生物最保险的解释就是说，它不过是佩雷的“活的建筑”理想的较为诗意的表述而已。

自从《建筑一般评论》杂志在这个意义上提出“有机建筑”的口号至今已经一个世纪，虽然在时间上说它提得过早了。在1863年编者写道：“我们称它为有机建筑，因为它与历史主义和折衷主义学派的关系，就等于动物和植物等有机生物与形成世界

基层的岩石等无机物的关系。”自此以后，生物学理论方面出现了许多进展，建筑实践方面也出现了不少进展。偶尔，前者中的某些点还能与后者中的某些点相对比。克劳迪·伯纳德关于躯体使自身适应于变化条件的方式（或血管舒缩作用）的发现，显然使人想到相似于现代设计中的灵活性。与此类似，米尔恩·爱德华兹的经济法则，其中阐明：自然界并非总是为了一个新功能而创造一个新器官，而是往往使无差别的部分去适应特殊功能，或者甚至将已经特异化的器官转为它用，这使人想到与现时代的标准化形式有许多有趣的相似之处。还有最重要的，威廉·鲁对于血管系统主要决定于直接适应功能要求的发现，表明了形式毕竟确实是有时追随功能的。但是总的来说，详细地进行比拟，在现在也与在这个口号最初提出来的时候同样危险。撇开认为建筑必须是一种活的艺术这点不说，比起《物种起源》第一次发表时令人惊奇和兴奋的时代来，我们并不能更加深入到生命的奥秘之中。自然界已经给了我们例证，如何拒绝那些仅仅适合于早先文化的形式，但是对植物和动物的研究并无补于我们去发展适合今天情况的形式。

可是，在最近几年里，建筑理论中却出现了惊人的变化，它给建筑比拟于生物的研究准备了非常合适的结束。19 世纪对进化过程的天真信仰，现在正遭到严重的质疑，并且对比丰的探讨是否全盘皆错也产生了怀疑。这当然并非意味着乐观主义已经让位给悲观主义，而仅仅是不再像达尔文的追随者那样，接受所谓任何变化必然是最好的观点了。根据杰弗里·斯科特的看法，比拟于生物造成的巨大危害就是它以进化的准则代替了美学评价的准则，因而建筑历史学家们不再关心一座建筑的好坏，而只关心如何按年代进行分类。然而，在欧洲和美国最近变得明显的是：权威的建筑杂志不再满足于仅将所有的新建筑按“进化的”和“退化的”分成两类了，而是采取下面的办法，即他们正在将当代建筑进行系统的批判，为的是决定如何才能更好地导致改进。

这当然是与自然选择完全相反的，但它已经是必要的了，因为我们不能再将每个新的“当代的”建筑物，视为从其他建筑中自动进展而成者。在国际式的早期年代里，无批判地接受每种新精神的表现是满有道理的，因为过早地评头品足是可能会阻碍其早期的发育。今天，当由现代建筑大师发展的更为实用的设计形式

已被如此地广泛接受，存在的明显危险是将它滥用，而没有比对这些范例进行公开选拔更有利于建筑的进展了。

采取新的批判态度的一个甚至更有力的原因就是：正如生物学家对“生命的”环境（即自由有机体彼此的影响）已经变成非常有意识的一样，我们正在变得更加认识到“环境”并不只包括天然景色，而且还有我们城镇中累积的建筑遗产。不久以前，一位先锋派的建筑师还会机械地假定：毗连城市的任何建筑物一定都是“学院派”的，因而不必加以考虑。至多他也只是将它们看成一种“衬托”，他的意思是不论自己的建筑物采取什么形状，一定要与周围所有的建筑物形成强烈的对比。今天这两种看法全没有很多正当理由了。特别是在美国，许多地区的城市景色已经以“当代”为主了，因而现代建筑的不顾左邻右舍就找不到借口了。另一方面，由于功能主义被普遍承认，也就没有必要总念念不忘那些早期革命者对于所谓“学院派”风格的轻视了。这些风格的建筑物，当与我们自己的对面并列之时，令人满意地证实了适时代者必胜，但是它们也含有庄重的告诫，即在建筑中并非必然仅仅是适者生存。

第 15 章　比拟于机械

在上个世纪里，用来阐明新建筑原则的各种比拟之中，惟一与比拟于生物同等重要的大概就是把建筑比拟于机械了。从历史上说，它甚至可以说是领先的，特别是如果我们广义地包括像功能的效益也是一种美这类更为一般的命题。因为就像爱德华·德泽科在《功能主义者理论的起源》中表明的：将美与较为简单的机械效用方面联系起来的观点，可以追溯到远古时代。同时，将机械作为功能的比拟应用于物理学、政治和经济方面，则远在它应用于建筑之前。

我们已经知道，在 19 世纪初，亨利·米尔恩·爱德华兹曾将有机形当成机械来研究，试图抓住其发展的方式。但是，在 18 世纪中叶时，在有机体与机械的关系上，其不同方面被认为比相似方面更值得注意。例如，霍格斯在他的《美的分析》（1753 年）中就谈到：一座钟的机械美无法与人体美相比。在评论这方面的哈里森的精密航海计时器时，他说："假如为此目的而形成的机械曾是自然界的产物，其整体以及各个独立部分就会具有精美的形式，而又没有破坏其运动机构的精巧性的危险，好像惟一的目标就是成为装饰品。"直到 19 世纪中叶时，当对一种新建筑的要求变得迫切，并且当更为宏伟的机械类型已经发明出来的时候，和机械相比拟才被用来企图解决建筑理论上的问题。到上世纪末，只是非常特殊的小圈子里的人物，如赞成"为艺术而艺术"理论的那些人，才敢于公开地支持纯实用之物必然丑陋的看法。

今天，勒·柯布西耶在《走向新建筑》中所表达的以机械来比拟建筑是我们最熟悉的。但是他的陈述有一个悠久的和著名的渊源，所以从可能是创始这个想法的人来谈起大概最好，这个人

是霍雷肖·格里诺。格里诺作为一位建筑理论家是外行，因为他实际上是位雕刻家。他的出名主要是由于他曾说服美国政府收购他的半裸体的华盛顿雕像。展示一座当代政治家的裸体雕像的这种想法，无疑地在希腊式复古的时代，比起在今天来说，似乎不算太怪。卡诺瓦就曾雕刻了一座拿破仑的裸体像，而且格里诺还特意声明：他雕的华盛顿像裸至腰部，为的是他将不会被衣服确定年代。因而，他对外衣有损于风格这件事耿耿于怀，可以解释他对当时建筑装饰做法的不耐烦。它也肯定说明了他为什么赞赏疾驰的美国四轮马车的机械完美性，以及为什么他力劝建筑师们学习外形并不复杂的远洋轮船。在一篇未注年代的论《结构与组织》的文章里，他有几分沙文主义地写道："我很愿意请求那些听任时髦样式侵入原则领域的任何建筑师，将美国的机车与船舶与英国的去比较一下，然后他就会看出来，美国的机械师已经胜过艺术家了。"与此类似，在题为《美国建筑》（1843 年）的文章里，他写道："假如我们能使我们的民用建筑担负起像我们的造船业那样的任务的话，我们不久就一定会得到胜过帕提农神庙的大厦，就像现代战舰胜过希腊亚尔古英雄的战船一样。让我们从中心开始再向外工作，来代替迫使各种建筑物的功能都归入一种普遍的形式之中，而采取一种与内部配置无关的外形。"

显而易见，这表面上似乎有理的论点包含着两个诡辩之处：第一，它是从格里诺所谓的"造船者所担负的任务"来得到无根据的结论的。第二，他意指在造船中，一个好的设计"从中心开始再向外工作"。他大声疾呼："如果能将我们在陆地上的错误，去经受与那些造船者同样的严峻考验，现在对这个问题也就没什么可说的了。"但是，实际上建筑设计这个问题却正有许许多多可说的，这个情况表明：稳定性的法则对建筑物的影响远没有对船舶的影响那么严重，因而建筑物任意变化的范围要大得多。与此类似，不管一座房子是否必须从内向外规划，而设计一条船时，却肯定不是遵守这样程序的。因为此处船壳的形状是首要的，而内部的划分只是尽可能地适当而已。所以，如果说有什么不同的话，比拟于造船表明的恰恰与格里诺得出的结论相反，而这并没有阻止后来的理论家们以正好同样的方法去试图调和这些不同的矛盾的观点。

詹姆斯·弗格森可能已经完全了解格里诺的著作了，因为和

格里诺一样，他将复古主义者的建筑归之为“猴子学样风格”。但是，不管他是否吸收了格里诺的想法，还是自己推论出来的以机械来比拟，他肯定极重视它、并且对机械师和造船者的思想与建筑师必须具备的思想之间的类似，作了甚至更为详尽的说明。当论述到中世纪建筑师借以达到真正合理的建筑的系统时，他指出那就是各个时期每项工业和科学坚持追求的同样系统。他在其《历史的探究》（1849 年）中扬言：“在我们的蒸汽机制造中，在我们的棉纺和织布机械中，在我们的农业中，以及总之在可以归功于我们的每项事业中，我们都曾遵循这同一路线。”譬如他还要求读者去领会造船史，他将其上溯至征服者威廉第一时代，直至“最近从我们军舰修造厂下水的 120 门炮的战舰”。

然而，这里弗格森又在论点里引进了另一个诡辩之处：即当时假定科学进展与艺术进展遵循同一法则的错误。弗格森本人十分敏锐地看到了这个难题，并且十分老实地加以评论。虽然开始他只是含糊地承认它，并简单地表示别人可能没感到所有的船舶都是美丽的物体，即使他认为是这样的。不过，他承认因为多数船只都是为纯粹实用的目的而设计的，它们应该被“归类于实用艺术品之中。”但是，他接着说，一个人只要思想上清楚一个纺织厂与一座富人府邸之间的区别，然后比较一艘商船与一条游艇的不同，就看到如果一座府邸能被尊为美术品的话，则游艇根据同理也应当是美术品。可是，到 1862 年（他出版《建筑历史》第三卷时），他感到有必要作出结论说这个诡辩的论点是没意义的。他说，因为“造船从来没有成为一种纯美术，”而建筑却已构成这样一种美术。他认为，这种不同是由于目的不同，因为如果建筑从来没有发展到超出建造住房的界限，在他看来，建筑就不会比建造商船更接近美术，既然府邸只不过是堂皇的住所而已。然而，历代人们都曾追求将住宅建造得比那些仅为肉体使用而设计的更加高贵和庄严，而且只有当建筑师将所有功利主义的迹象全抛到一边，并开始勇往直前地寻求美丽和崇高的时候，建筑物才成为一种真正的美术。于是他在书中最精彩的段落之一里作出结论道：“假如我们能设想有任何民族曾经建造过上帝之舟，或在海上做礼拜的话，船舶就很可能被造成那种大教堂也难以相比的美术品。”但是，这种说法显然与他在《历史的探究》中所极力主张的比拟是完全背道而驰的，因而原论点的正确性也完全一笔

勾销了。

然而，弗格森的考虑对这个问题的研究上还有一个非常有用的贡献。它提请人们注意：在技术和知识的逐渐累积中，无名的协作所产生的影响。在包豪斯的哲理中，沃尔特·格罗皮乌斯曾大力坚持协作的重要，这里无需再加介绍。但是，荣誉应该归于弗格森，由于他最早看出来这是当时改进机械的线索。他说一艘现代船只的发展，包括了“千千万万各种能人的智慧”，因此没有人知道或关心是谁造了它，正如没有人知道或关心谁建造了伟大的中世纪教堂一样。维奥莱特－勒－迪克在他的《词典》中的序里也达到了同样的结论（虽然没有同样的机械的推理）。“人的短暂一生，不允许任何建筑担负起既是精神的又是物质的总体任务。”他写道：“一位建筑师只能成为整体中的一部分，他开始别人将完成的工作，或完成别人已开始了的工作。他并不能孤立工作，因为他的工作并不是他自己的个人成就，像一幅画或一首诗那样。”

鉴于维奥莱特－勒－迪克是19世纪哥特理性主义的主要鼓吹者，他主要依靠的不是比拟，而是对过去结构的研究中得到的常识性论据。但是，就他用过的比拟而言，他喜欢用机械，特别是用轮船和火车。这方面他可能主要受到弗格森，或他自己的保护人普罗斯佩·梅里美的影响。梅里美在报纸的文章里，抱怨过建筑师们是“依照古代战船的模式在设计汽船”。再说，在哥特式建筑与机械之间的比拟早已司空见惯了。如早在1804年，弗里德里克·冯·施勒格就曾将斯特拉斯堡主教堂与一只表的机械相比。所以当维奥莱特－勒－迪克在他的教程（《建筑对话录》，1863年）里阐述自己的理论时，并辩明当时公共建筑缺乏风格是因为建筑师们企图将传统遗留形式与不再和这些传统形式协调的需要加以结合，这时他特别地引证机械和轮船就不足为奇了。他写道：“造船工程师与机械工程师们在设计轮船或火车时，并没有企图恢复路易十四时代的海船或公共马车的形状。他们只是绝对地服从已知的新原则，从而造出来具有自己特点和自己风格的作品。在一定意义上使每个人都可以看到，它们表明了一个十分明确的目标。”因此，他解释说，一台机车具有一种独特创造物的相貌，其外形就是潜在力之表现。

这些议论言之有理是够明显的，然而像“明确的目标”和

"潜在力之表现"等概念，却暴露出在建筑与机械之间更为错误的类比。首先，十分清楚，在建筑物与机械之间主要的区别之一就是：建筑物并不具有与机械同样的明确目标，一辆汽车只具有行驶的单纯功能。一台机械的目的越明确，它就越美丽，我们要是比较一台具有某种压倒一切的单纯用途的机械（像超音速火箭）和一台将物体经过系列、复杂的操作加以处理的机械（像打包机），就能很容易地看出来上面这点。现在这种论点对建筑是不能成立的。每座建筑物都应该具有明确的目的这个概念当然由来已久，因为甚至在18世纪中叶，J·F·布隆代尔就烦恼于那些为完成卢浮宫提出的设计在特征上截然不同，他论证说，假如每位建筑师合理地设计了他的方案的话，它们之间就会差别不大了。今天，为同一竞赛提出的设计之间，悬殊甚至更大，而且只有非常天真的人才会相信：功能的建筑表现将总会明确地化为某种被整个建筑业都普遍承认为必然的形式。

维奥莱特-勒-迪克的另一个谬误在某种程度上与格里诺是共同的，因为格里诺将美观下定义为"功能的预示"。功能的预示或潜在力肯定是活的有机体或在静止状态的机械的一种与众不同的和基本的特征，理由很简单，即活的有机体和机械不是被设计成可运动的，就是有运动的器官。可是，什么是一座建筑物的相当于潜在运动美的性质呢？人又如何区别机械的运动美与机械本身的美呢？

维奥莱特-勒-迪克承认：有许多人认为机车丑陋，虽则他本人在其"蛮力"中发现了一些值得赞美的东西。但是，不论我们将机械看成是美丽的，或是具有其他美学性质的，在建筑理论中应用机械来比拟和与生物来比拟的同样的基本不利条件全在于：显而易见，它们的形式和运动是不可分离地联系在一起的。正像某些生物学家所论证的：活的躯体是不能被分离为单独的实体的，即使是为了研究（因为它们一旦被分割，就不再是有机体了）。正如可以论证：解剖学与生理学之间的理论上的区别是人为的，因为一颗心脏只能是一颗跳动的心脏。所以可以论证：一台机械本质上是一种产生于一定时间过程中的物质体现。一旦机械停止运动，它除去作为有潜在运动能力的东西之外，就没有意义了。而一旦它不能运转了，它就成了没有用的或发生故障的机械了。维奥莱特-勒-迪克看到了这点，但是他没有像奥古斯

特·佩雷那样看到，这正是在属性和风格之间完全不同的一个线索。佩雷说："一台机车仅仅有属性，帕提农神庙则既有属性又有风格。过几年，今天最美的机车将会变成一堆废铁，帕提农神庙则永远被歌颂。"（这种说法没有将那些珍藏旧汽车的人的动机算进去。）然而甚至弗格森在其《历史的探究》中也说到："如果过50年后，我们最完美的机车之一还存在的话，那么它只能是在一个机械珍品博物馆里、供人端详和任人取笑。"他从这个观察中没有得出明显的结论，即使他写了一部完整的建筑历史以表明过去建筑的不朽性。

继之而来对比拟于机械的强烈支持者是一位维奥莱特－勒－迪克的热情信徒——阿纳托尔·德博多。像维奥莱特－勒－迪克一样，德博多的职业主要是关于修复历史纪念建筑方面的，但是他通过讲课和在杂志上发表文章的方法，也公开地探讨当时建筑的性质。他也像维奥莱特－勒－迪克一样，宣称现代社会最需要的乃是一种能利用当代技术改进的、有利条件的新风格，像中世纪传统的风格那样。在他死后1916年出版的名为《建筑，过去与现在》的教程中，他言简意赅地问道："在陆地上和海上的运输工具的新表现之中，难道我们不是有了最有用的和最有趣的典范了吗？它们曾被赋予路易十四时代的马车或船只的形式了吗？完全没有。其内部关系和外貌是从科学的和工业的数据推断出来的。因此，固定的蔽身之外，就是说房屋，为什么不用类似的方法设计呢？"又一次，这种论点如果不从各种自相矛盾中进行深究的话，就其本身而言是不错的。譬如大家公认，德博多时代的火车与路易十四朝代使用的马车是不同的。但是还有路易十四朝代的四轮马车与古罗马人用的战车也是大不相同的，然而凡尔赛的建筑组件却与哈德良离宫的那些基本上一样。进一步说，既然两者是用同样的材料建造，并满足相似的肉体上和感情上的需要，这两座宫殿之间的类似也并非不合逻辑。只有当涉及新材料和新功能的时候，比拟于机械才在事实上有效，而对德博多值得赞扬的是：他是设计钢筋混凝土教堂（即巴黎著名的圣让－德蒙马特尔教堂）的第一位建筑师。

所以，现在就清楚了，为什么汇集了勒·柯布西耶的《新精神》上的文章的书，当时被看成不过是德博多的陈腐想法的改头换面而已。当然，在研究上是有明显差别的，例如勒·柯布西耶

不喜欢哥特式建筑，因为在他看来，一座中世纪教堂既然主要不是基于球形、锥形和圆柱形的，就显然“不很美丽”。因而，与德博多不同，勒·柯布西耶的设计理论是以古代希腊和罗马的纪念建筑典型为基础的。在他的比拟中，惟一新奇之处好像就是在船舶之外，又加上了飞机和汽车。因此也就不必奇怪，波尔·亚伯拉罕在 1924 年《建筑师》2 月号的一篇评论里挖苦地说：“德博多为其《建筑，过去与现在》一书所写的令人钦佩的序言，虽然肯定没有用那么过分的语言，却显然包括了勒·柯布西耶发表于《新精神》文章中的基本内容。”

学习现代建筑的每位学生都将要，或必须要通晓勒·柯布西耶的著名著作的本文，所以没有必要去详述有关的章节。它们是值得仔细分析的，因为毋庸置疑的是：当《走向新建筑》刚出版时，读到它的人就主要被大量的轮船、飞机和汽车的照片所感染了，并且正是这本书，在说英语的世界里，普及了将建筑比拟于机械。不少读者的结论说，要他们获取的教训，不过是合乎功能的形式是美丽的这个理论。但是，这事实上并非原文的主旨。原文特别阐明“一件东西当满足需要时，并不是美丽的”，而且虽然一把椅子是一个为坐着的机器（正如一所房子是一个居住的机器），一把椅子决不是一件艺术作品。因为真正的艺术在于“纯艺术——一种脱开所有实用动机的凝神之物”，即绘画、文学和音乐。不过，它说明轮船、飞机和汽车对建筑师都有某种教益，因为在一个科学的时代里，从帕提农神庙中所见的完美与和谐只能与“机械性质的感觉”相对应了。因而，希腊神庙以其标准化联系到我们如此熟悉的大机器，而从机器得到的教益可以归纳为三点：第一，一个明确规定的问题自然会找到它的解决办法。第二，因为所有的人全具有同样的生物组织，他们全具有同样的基本需要。第三，像机器一样，建筑必须成为一种适合于标准的通过竞争选拔出来的产品，而这种标准则必须由逻辑分析与实验来确定。

那末，勒·柯布西耶又如何解决建筑作为一种科学的看法与建筑作为一种艺术的看法相调和的这个经常发生的左右为难的问题呢？他对这个问题的见解是有些混乱的。因为在某处他写道，如同在帕提农神庙里一样，在电话里也可以找到建筑，并且说：“我们的工程师创作了建筑，因为他们使用一种从自然法则导出

的数学计算。"然而在另一处（这是他论点的精华），他却宣称：工程师的美学与建筑师的美学是两码事，它们截然不同。他写道：就工程师来说，他受经济法则的指示，仅仅达到适应而已，而建筑师以其对形体的安排，却实现一种纯粹精神创造的建筑形式。那就是说，只有建筑师在创作真正的美。在帕提农神庙"工程师被忘却，而雕刻家却苏醒了"，在其他的几个段落里，他强调了建筑师基本上属于雕刻性质的艺术。

不过，尽管有些陈述，勒·柯布西耶的名字还是经常等同于"功能主义"。J·E·巴顿在《意图与羡慕》（1932年）一书中宣称："功能主义"这个词之风行一时，主要是由勒·柯布西耶的著作和作品激起的。这种混淆的原因不在勒·柯布西耶著作的实际原文上，而大概可以从弗雷德里克·埃切尔斯为其英译本所写的序言中发现。埃切尔斯写道，在现代的机械工程里、形式主要是根据功能而发展出来的。而虽然设计者或发明者可能并不直接关心最后的外观将会是什么样子，可他对样式具有一种自然的下意识的本能，因而"对他来说，不容易背离造型上良好的效果"。因此，在埃切尔斯看来，勒·柯布西耶著作的创造性就在于：它使读者看帕提农神庙或罗马圣彼得大教堂，如同看一辆汽车似的，从而"这些建筑物，就从研究其功能的和造型的方面，以一种新的姿态出现了"。

在今天目睹朗香圣母教堂这个创作的时候，很少有读者会从《走向新建筑》中再作出这样的结论来了。但是，毫无疑问，勒·柯布西耶的"房子是居住的机器"的口号，对于20世纪想采用比拟于机器的自然愿望，产生了有力的影响。因为正如P·W·布里奇曼在《现代物理的逻辑》一书中说到的："许多人将发觉自己有一种对机械解释的渴望，这种渴望像'原罪'那样持续存在。"

进一步列举将建筑比拟于机械容易犯的错误，或者强调将不动的物体与主要意图在于运动的物体加以比较的危险性，都是没有必要的。但是，最后提出一个这种比拟的较为灾难性的后果可能是合适的，因为它似乎还在日趋严重。那就是：建筑物经常被当作一个孤立的东西来处理，被随意地放到风景区或城市之中，而不被当作它们所处环境的一部分。比拟于生物的一大优点就在于特别强调环境的重要性，因为很清楚，所有活的有机体皆依赖环境而生存，并且本身构成影响附近其他有机体的环境。但是，

比拟于机械却不知不觉地支持着恰恰相反的结论。轮船、飞机和汽车并不为明确的地点而设计，也不是以彼此间特定的空间关系的观点而设计。而正是这些，无疑地助长了将每座建筑物只当作空间中孤立的东西来设计的倾向。加之，工业产品设计者用任意的外壳来罩上机器的作法，我们今天太熟悉了，结果产品的外观，与 19 世纪的理论家因看到现代机械合乎功能的外观而作的设想，竟然自相矛盾地恰好相反。因此，比拟于机械对于在标准化机制的建筑形式上创造出新的合理的词汇上，始终没有提出一种有条理的解决办法，这种建筑形式要求与环境和在彼此之间，以及与现时代都协调一致。

第16章　比拟于烹调

1862年12月9日，詹姆斯·弗格森在给查塔姆军事工程学校的学员们作题为《建筑设计的原则》的报告时，他曾给惊奇的听众解释说，将一间庇护偶像的小屋精制成一座神庙，或将一间公房精制成一座教堂所用的方法，就等于将煮羊脖子精制成宫廷香酥排骨，或将烤鸡精制成番茄蘑菇炸鸡一样。他接着说："事实本来如此，假如你想学到建筑设计的真正原则的知识，你最好去研究索耶或格拉斯夫人有关烹调的著作，那将胜于自维特鲁威到普金的任何或所有的论建筑的著作。"

无论在此之前还是以后，好像没有其他的建筑理论家用过这种比拟。非常奇怪的是，当某人考虑到一般的文化教养的意义时，总离不开"口味"（taste）这个词。"口味"，早先的字典讲得清楚，原意只是"口中某些器官引起之感觉"。而在17世纪和18世纪，当作为我们现在称之为"美学"的标准术语，而采取它的隐喻含意，作为了解人们眼力性质的一个钥匙，有对这方面能力重要性的明确承认的意思。正像艾迪生在1711年6月19日的《旁观者》上所指出的："我们可以肯定，如果不是精神口味与影响我们味觉的各种感觉口味之间极其相似的话，这种隐喻也不会在各种语言中都如此普遍了。"然而，18世纪下半叶出版的各种美学论文中，就极少有讨论这两者之间的相似了。其中最彻底的是1790年阿奇博尔德·艾利森发表的《口味随笔》，其中根本就没提到吃喝。

这种不寻常的略而不谈的一个原因（撇开后面将谈到的另一个更重要的原因），可能是当时烹调法还处在初期。到路易十四王朝末的时候，饮食习惯还极其粗劣，一直到18世纪中叶，现代

的精美烹调才被广泛接受。"烹调法"（gastronomy）这个词本身直到1800年左右才引入法国语言。这方面的第一位现代作家布里亚·萨瓦兰告诉我们，甚至在1825年时，"种种这方面的支持能赢得人们的欢笑"仍然是够新奇的。精美烹调普遍受到欣赏主要是由于饭店的设立，其中第一家是1770年在巴黎创办的。而一直要到拿破仑时代，饭店才增多到足以显示法式大菜的普遍的和受欢迎的声誉。但是，考虑到如此众多的建筑理论家，曾根据其他科学和创作艺术来比拟地证明其想法正确的强烈愿望，仍然难以解释为什么上个世纪里，在建筑与精美烹调之间的比拟竟然如此长久地被忽视。

毫无疑问，假如有人想表明建筑与朴素的、平常的、简单的房子之间的区别（这很清楚是弗格森正想作的），那么烹调美餐与朴素的、平常的、简单的烧饭之间的区别具有许多与它极其相似之处。这些相似之处在经常用来与建筑比较的音乐、文学、生物、机械工程或任何其他艺术与科学之中是没有表现出来的。第一，正如布里亚·萨瓦兰看到的，它关系到人类的生存，因为与其他艺术不同，它是一种必需而非一种奢华。第二，与刚才列举的所有比拟不同，它涉及的东西既是科学又是艺术。在科学方面，烹调法要求根据一个理想的程序或计划，去结合许多准备好的已知浓度的原料，它的效果可以分析和试验。在艺术方面，它远远超出了科学分析的支配，因为像建筑一样，烹调需要直觉、想像、热情和大量的组织技巧。烹调美餐也比朴素的、平常的、简单的烧饭花费更多，因为它经常包括更长久的准备与更丰富的配料。似乎有理由假定，在建筑与烹调之间，还可能有其他的更微妙的相似之处，它们可以帮助我们设想建筑的基本价值应该是什么。

要寻找烹调法与现代建筑的相似之处，最有启发性的办法可能还是在它们双双起源的时代去比较它们，也就是在18世纪中叶，然后再比较它们今日的情况。前一个时代，根据约翰·斯蒂格曼的说法，只能恰当地说成是艺术口味准则的时代。他说这个称号最合适，因为它意指这样一个社会制度，其中至高无上的是艺术口味（这是既表示一种眼力、评论和感觉的不可改变的性质，又表示对暂时风尚的积极感受的一个惟一的词），这时艺术口味上的风尚是由大家公认的准则所支配的。这些准则实际上并

不很容易确定，但是，毫无疑问当时主要的建筑理论家们正在不断地试图确立它们。为此，他们不仅研究古代建筑物，而且研究他们当代的最好建筑物。1672 年，法兰西建筑学院的第一次例会，开始讨论的问题就是“什么是高尚的艺术口味”。虽然这个问题从未得到满意的解决，但普遍同意“辨认口味高尚的事物的真正准则，必须考虑到：是什么总得到那些公认在作品或著作上有成就的，最有才智的人们的喜欢”。换句话说，典范艺术家的最高准则是他们的作品必须讨人喜欢。

这个讨人喜欢的愿望曾是，并且现在还是一位好厨师的主要目的，但它是否是今天所有一流的画家、雕刻家和建筑师的目的就难说了。因为一位好厨师只关心他的顾客的兴致和自己手艺将得到的评价，然而像亨利·穆尔这样的艺术家们，却以拒绝满足他们尊重的鉴赏家的委托而自豪。在竞赛以后，一位好厨师不会撰文辱骂那些更喜欢其他艺术家的作品的专家们。厨师也不会由于他创作的某些东西相似于两世纪以前的，而觉得正在滥用自己的艺术。如果他对一位顾客说：“吃掉或是剩下！”（在法文里说这话，除非万不得已，还要讲方式），那准是当时他认为这位顾客的口味太没水平了，而不单是因为此人的口味与他自己不同。相反，他的高超手艺就在于：能将自己的口味设身处地地适应各种不同顾客的胃口，因此他的艺术总是基本上宜人的，因为它与人类细微变化的心境保持着最紧密的联系。

今天，艺术口味（鉴赏力）不再与审美学同义，因为现代对艺术的理论研究根本就不考虑公众。18 世纪的哲学家，尽管完全认识到他们所说的“能动的鉴赏力”与“被动的鉴赏力”之间的区别，可基本上还是关心后者，即关心从一位观者反应的观点出发的艺术。可是，作为受贝内德托·克罗齐影响的结果，今天的美学理论经常只是关心艺术创造力本身的作为。艺术被看成基本上是一种表现的形式，而现在问它是否讨人喜欢已属离题，因为这不是它的目的。这就好像仅仅根据厨师在打鸡蛋时的热情冲动来评价一盘煎蛋卷一样。

18 世纪中叶的建筑理论家们试图为优秀的建筑确立典范的制作方法，很像当时的厨师们试图为美味佳肴确立典范的制作方法，并且两者的准则都是成品必须大受欣赏。这不仅是被其他建筑师和厨师们欣赏，或是被《品味者年鉴》和《法兰西建筑》的

编者们欣赏，而且是被所有具有高尚鉴赏力的人们所欣赏。正是"有教养的"这个词儿，意指鉴赏力不能靠简单地培养，而是必须根据某些普遍公认的标准去培养。假如教授艺术的那些人也不相信这些标准，或者假如他们说自己也仍在寻找这些标准的话，则很清楚无论他们教导的功过如何，他们主要涉及的只是流行式样，而非鉴赏力。

烹调法的标准已经一成不变地存在了两个世纪，并且是无异议的。如果两个世纪以来，浪漫主义未曾败坏建筑的理论基础，未曾将伤其元气的准则像葡蚜虫那样遍布西方世界的话，建筑的标准也可能是无异议的。事非巧合，盎格鲁－撒克逊的烹调也是众所周知的恶劣，因为坏吃食和坏建筑都是从同一哲学弊病而来的。

十分简单，这个弊病就是浪漫主义，或说是拒绝在最高艺术中接受感觉必须服从理智这个事实。两个世纪以来，西方艺术可以分为两个对立的范畴，它们可以说成是浪漫主义的对古典主义的，或感情的对理智的。18世纪中叶，当时发生在法国烹调中的革命本质就是：罗马人的、中世纪的和文艺复兴的食物方面粗劣的和单纯满足口腹的方法被理性化了。烹调新艺术之父布里亚·萨瓦兰解释说："烹调法乃关于吾人滋养自身诸物之理性化知识。"他接着说："只有聪明的人才尊重美食，因为其他人并不具有由一系列的鉴别和判断所组成的操作本领。"

与布里亚·萨瓦兰的哲学一致，18世纪中叶法国主要的建筑理论家，即J·F·布隆代尔给鉴赏力同样下定义为"推理的成果"。并且接着，使用几乎是狄德罗给真正哲学家下定义似的词句解释说："鉴赏力建立于理性之上，它既不承认现成的体系，也不承认个人意见的权威。"但此时在英国，论鉴赏力的作者却已经赞成浪漫主义而抵制古典主义了。并且无疑艾利森因此在他的《口味随笔》中，根本就没提到吃的，因为烹调显然无法适合"联想"的浪漫主义美学理论。

根据这个理论，我们回想起来是说人们对比例美的认识，完全由于在形式与功能之间关系上的一种联想，还有对建筑美（在哥特式复古、希腊式复古或古典式设计的情况下）的欣赏，完全由于想召唤中世纪、希腊或罗马的昔日光荣所引起的想像力的刺激。今天，我们似乎也认为建筑美是以功能主义的和浪漫主义联

想的观念为基础的，虽然现今我们加以理想化的是未来，而不是过去。在这两个例子中，作为主观事物的建筑欣赏，主要是受流行式样支配的，而流行式样在古典主义理论家看来却是“鉴赏力的僭主”。J·F·布隆代尔在两个世纪以前对他的学生讲：“一旦获得了鉴赏力，就应当从建筑中排除阻碍其进步的流行式样。”他并且进而批评年轻的建筑师们忽视正确的原则，而支持新发明，这些发明必不可免地又将依次被其他的新奇东西所取代。

当然，调制食品的新方法不断地出现，但是老的方法仍然保持着原有的权威。因为它们确实像弗兰克·劳埃德·赖特所说“合乎材料本性”，因而它们的美的属性永远不会过时。维阿德的《宫廷膳食》（到1820年，此书已经再版十次）中的作法，全都可以从最新版的《法国烹调技术》中找到。后者惟一超过前者的，是增加了三千种作法。在烹调法中，并不存在因为本身新奇而增加身价，而且没有人会要求一位厨师能保证永远提供“当代的”东西。从来不会有任何讲究饮食的人会拒绝“贝勒维式鸡片”，仅仅由于它是蓬巴杜夫人所创造的，或者去愤怒地质问他为什么不从《妇女家庭杂志》中摘到最近的做法来替换。在烹调中，就像在任何真正兴旺的技艺中一样，惟一被公认的价值都是有关质量优秀程度的。而当建筑师们忘了这点，并且开始担心自己是“当代的”还是“保守的”，而不去想他们的作品是好还是坏的时候，建筑中就出现了衰退。

助长这种趋势的有几个因素，但其中有一个特别明显，那就是：18世纪公认很难得到一位创造性的艺术家。然而20世纪，由于信服某些等同供与求的普遍规律的效力，并且受到一些信念的欺骗，即依靠一种学院教育的混杂信念以及根本不要艺术教育的同样坚定的信念（这方面由洒泼画和少年艺术的展览所促进），于是确信每个人全有可能成为某方面的艺术天才，以及任何人一旦能用三角板和通过技术考试，就能成为有创造性的建筑师。可是，明显的却是：在建筑中，像在烹调、戏剧和音乐中一样，存在着两种艺术家的类型，即能够创造新颖作品的稀有人物；与天分较差的那些人，他们的使命是改编、解释或协助。

在所有的艺术中，创造性的天才实际上极其稀少，但在烹调、戏剧和音乐中就更加稀少，因为它们是由一般公众来决定艺术家的创举是否有价值，而不是由几个先锋派的鉴赏家或杂志编

者来决定的。任何当代的音乐家，都能广播其作品，但是根据最近托马斯·比肯姆的说法，一般地讲：能有机会两次听到自己作品的惟一的公共大厅，恐怕就是伦敦的艾伯特大厅（那里的回声早已恶名远扬！）。常看戏的与爱好音乐的、与食物品尝家一样，都是从艰难的经验中晓得：尽管万事俱备，也不论人们可能得到福特或富布赖特基金会多么慷慨的资助，在每一代人之中难得产生出半打以上有独创性的天才。不论抱负如何，大多数艺术家命中注定要成为执行者，他们以较多或较少的敏感和适应性，改编和重现他人创造的基本想法。然而，所有的年轻建筑师却全把自己当作有创造力的艺术家，因为我们建筑教育的整个体系都是特意创办成赋予他们这个想法的。

在英文中，“厨师”（Chef）这个字是与“厨子”（Cook）同义的。但是厨师这个称号，像建筑师那样，照理说应该属于那些不仅完全精通其各方面艺术的人，而且生来具有缪斯的神授天资。布里亚·萨瓦兰在第十五号格言中写道：“人是天生的烤肉师，但不是天生的厨师。”一个世纪以后，奥古斯特·佩雷写下了：“人是天生的建筑师，但不是天生的工程师。”并且将它列为第一号格言。

第 17 章　比拟于语言

近些年里，在建筑与语言之间的比拟，比起它在从 18 世纪中叶到 19 世纪中叶的时期来，已经不那么流行了。这可能是因为它缺乏那种以有机体与机械来比拟所具有的科学魅力。然而，鉴于今天在解释其他艺术方面给比拟于语言的重要地位，这种忽略也必然令人感到一些意外。因为自从贝内德托·克罗齐宣称所有艺术皆是一种语言，以恢复 18 世纪中叶历史学家 G·维科的哲学以来，已经使得像科林伍德这样的美学作家们习以为常地将所有艺术全都视为基本上与“表现”有关的东西，所以艺术就进而被看作是一种修辞学了。从而，它的价值就不仅在产生出来的形式，而主要在于产生它的感情；也不在于创造的对象，而在于获得表现的深度与真实。

最近，布鲁斯·奥尔索普在《艺术与建筑本性》一书中，试图从建筑方面解释科林伍德的美学理论。但是平心而论，科林伍德之所以在他的《艺术哲学》中完全避而不谈建筑，正好表明：在他看来，建筑当以上述说法来解释时，恐怕极难与其他艺术相提并论。从科林伍德删除了建筑来看，我们甚至可以声称：他已怀疑到建筑理论与绘画、雕刻、芭蕾舞和其他艺术的理论并不一致。不过，完全撇开贝内德托·克罗齐及其追随者的理论不谈，也不管建筑是否与绘画和雕刻类似，文学的某些方面的确表现出与建筑是可以密切比较的。因此，将建筑比拟于语言已经证实在某些建筑观念的系统表达中是一种有用的促进因素。

语言毕竟有一个大大胜过生物和机械来比拟的地方，由于后两种比拟都没有告诉我们任何有关人类感情的东西、或这些感情被体验的方式。它们无疑地在结构和功能的性质方面，给了建筑

理论家们不少启示，但是它们却无力进而解决美学问题，这些问题构成（并一直构成了）当代的主要难题。可是，语言却不像生物学和机械工程，而像建筑那样既是功能的也是感情的。它有一个基本的功能目的，即满足交往的需要；但在满足这个需要的同时，它却能达到使语言上升到美术之列的感情力量。

在建筑与文学间含糊的比拟，可以在 17 世纪里找到，例如佩罗版的维特鲁威著作的序言（1685 年）。但是首次从哲学上联系这两个观念的严肃尝试，似乎是在查尔斯·巴特的《美术化为单一原理》（1747 年）一书中。巴特在书里并没有用许多篇幅讨论建筑，但是从专门对音乐、绘画、雕刻和芭蕾舞的理论研究中特意排除了建筑，这原因本身就与现在探讨的问题大有关系。因为自文艺复兴以来，意大利的理论家们已经自然地将建筑、绘画、雕刻列为“设计艺术”三姊妹了。可是，根据巴特的说法，建筑在美术之中只够得上一个名誉席位。因为在他的观点里，美术的目的仅仅是给人愉快，然而建筑的目的则更像修辞学，它必须有用同时还令人愉快。

建筑与语言之间的关系在法国引起特别的注意是在意料中的。因为法国沿着中世纪传统而来，一位建筑师基本上是位精通盖房手艺的人，那里的建筑师从来就没有声称过是与画家和雕刻家一致的。这也就是为什么在法国大革命以前，建筑院是一个十分独特的组织，并且为什么只有到 19 世纪，建筑才被并入艺术院。

18 世纪里，语言的比拟在法国似乎还不算大量使用。但仅就记载下来的那些就足以清楚地表明，它在当时颇为合乎时宜。例如，杰曼·博弗兰德就曾从贺拉斯的《论诗艺》里推断出来建筑的全部理论，他在《论建筑篇》（1745 年）一书中曾说：“线脚以及其他组成一座房屋的部件对于建筑，就如单词对于言语一样。”与此类似，卡特勒梅尔·德昆西在 1785 年为碑铭学院写的一篇论埃及建筑的得奖文章里，曾经主张建筑的创造必须与语言的创造相比，它们都不能归之于个人所作，两者全是人类的属性。早在 1750 年代，J·F·布隆代尔就曾在他的教程里，多次将建筑与文学相比，还特别讨论到建筑与诗歌的类似。但他的议论还是等到我们论及应用这种比拟的各种方法时，再加以引用更为合适。

在 19 世纪上半叶，这种比拟好像特别流行。詹姆斯·埃尔姆

斯在其《建筑讲座》(1821年)中，谈到一个民族模仿其他国家的建筑可以有两种方法：一个真的，一个假的。“真的方式与其说是模仿，不如说是采用。并像一种字母系统那样，以其整个形状、体系、法式和建筑风格的趣味，加以接受。”稍后，他也像卡特勒梅尔·德昆西那样（他的想法可能就是从德昆西那里得到的），试图表明：在一些曾赋予其建筑以同样风格特点的国家之间，存在着关联的环节。这个关联“很像具有共同词根和起源语系的语言之间的那种关联”。这种基于比较语言学的新学科上的论点，必然会被正在严肃地试图从过去的基础上创造出一种新建筑的认真的复古主义者所采用。因而，威廉·伯吉斯在1867年在建筑协会上的报告中就宣称：“在目前，我们正在寻求一种适合我们时代的建筑语言。我们没有在一年之内得到它，但是不应该失望，因为几乎每一种语言都可以追溯到一种起源的语系，我们的新建筑也是如此。”由此，他建议研究13世纪的法国建筑，作为创造一种符合结构传统与气候要求的新英国建筑的最可靠方法。

随着建筑杂志的兴起，将建筑比拟于语言变得特别流行起来。《建造者》第一期(1843年)上，就有一封致编者的信，其中谈到创造一种建筑新风格的困难，并且主张建筑风格在其兴起与进展之际，看起来特别与语言近似。原始民族的语言是朴素的、简单的和无修饰的（该作者坚决认为如此，尽管人们会想到与此相反的明显证据），而随着文明的推进，它才能获得美丽、和谐与光彩。从这个陈述出发，信中断定说：“发明一种新的和完整的建筑风格，就会像产生一种新的和独立的语言一样困难。”换言之，一种新建筑只能随时间逐步发展。

两年以后，《建筑一般评论》的编者，却使用类似的比拟去极力主张相反的看法。他认为自己时代的文明，有一个显然与以往各时代不同的特点，那就是轮到现代的艺术家们，运用其自由的创造力，去寻求适合于现代的一种“新建筑的语言”形式，它可以相比于过去的“建筑的字母”。“建筑的字母”这词儿也出现在他的另一篇社论里，它是紧接着1848年的革命以后写的，作为对艺术自由的辩护。1853年，他又一次说到“一种新风格是一种新语言”——这同是为了原谅那些“结结巴巴和错误”，在他看来，那是任何新的建筑必然会产生的。最后一位建筑撰稿人对这

种比拟真正有说服力的应用，可能是蒙哥马利·斯凯勒的论《现代建筑》，这篇文章刊登在 1894 年的《建筑实录》上。他写道，每个现代民族的文学都是该民族的心灵与精神的一种形象。然而，与此截然不同，每个现代民族的建筑却越来越失去其特色，而像现代时装那样，类似于巴黎的流行式样。过去并非从来如此。中世纪建筑所告诉我们的中世纪生活比其他所有有关文献都多，甚至可以说，只有从中世纪的纪念性建筑里，现代人才得以洞察中世纪的精神。因而，在他看来似乎是：如果当代建筑师们信奉建筑与文学之间的比拟的话，就可能导致对这两种艺术截然不同情况的理解。现代文学是现代文明的一个确切的反映，这对他似乎是显而易见的。因为如果一个国家的文学中发现了缺点，则没有人会建议引进不同的技术方法来加以克服。如果某一文学作品令人觉得是卖弄学问，另一个是轻浮，还有一个是单调，评论家们会毫不犹豫地将这些不足归之于国民性。因而，无论什么人再也不会出现这种看法了，就是说任何现代文学不是国家生活的完整表现，或现代建筑是这样一种表现。

从这些引文和参考材料切不可断定说，所有提到这种比拟的主要理论家们都赞成它。莱翁斯·雷诺在他的《建筑论文》（1850 年）里论“风格”的文章中，就曾断言建筑与语言之间的差别大于类似。他认为，建筑不可能像语言那样表达清晰，它也不曾产生语言那样的差异，这差异可以从方言中，或从过去语言演化所致的变迁中找到。再者，基本的建造方式（它对建筑犹如单字对言语）并非任意的，像语言中那样；而是来自永久的、普遍的、科学的法则。不过，他还是把每个时代的风格说成有如组成“一种独特的习用语、单词和语法”，并且将独特的建筑师的风格相比于那些作家，“他们使用自己时代的语言去表现他们的思想”。与此类似，他还使用语言的比拟作为谴责折衷主义的理由，声称一种建筑风格的所有部分之间，存在着紧密的关联，就像存在于同一语言里的单词之间那样。

詹姆斯·弗格森开始时也拒绝使用语言的比拟。在他的《历史的探究》中，他曾将艺术分为三个主要范畴：技艺的、美学的、语音的。既然按照他的建筑定义，建筑纯粹是技艺的（结构的）与美学的（装饰的）一种结合，因此他排除了建筑能与语音艺术具有任何共同之点的想法。他写道：“建筑什么也不模仿，

什么也不阐明，也不说明问题。它仅仅设法表现一种快乐或悲伤的感情，这是那些不会说话的牲畜能以同样清楚的程度来表现的。”他接着明确指出一座建筑可以用增加雕刻和绘画的方法变成有语音的，但重要的是不要混淆这两种表达的方式，因为口才是在后面提到的艺术里而不在技艺型的艺术中。

甚至赞成比拟于语言的那些人，也不一定从中得出合乎逻辑的结论。这方面最明显的例子就是唐纳森教授将这种比拟用作冷淡主义的借口。1842 年，在伦敦大学学院的一次演说中，他宣称：建筑中的风格可以比之于文学中的语言。像语言那样，没有一种风格不具有其独特的美丽、特有的适当与力量。没有一种风格能轻易地被抛弃。每种风格都蕴藏着一种原理，那是建筑师在某些特定场合能恰到好处地利用的。他接着说：“就像精通几种语言的旅行者那样，在熟悉其语言的人们中间，他觉得安然又自在。同样那些能够掌握古典风格的庄严、哥特式的崇高、复兴式的优雅或阿拉伯的华美幻象的建筑师，在他艰难的职业中，就更能适应非常情况。”

只能说这种论点中固有的谬误是太明显了。从唐纳森树立的前提，得出的正确结论肯定会是：正如一位去阿拉伯的旅行者，如果他能说阿拉伯语，他的旅行准备就更充分。同样，一位被委托在阿拉伯建造房子的外国建筑师，如果他熟悉阿拉伯的建筑传统，就有希望搞出一个更能胜任的设计。正像伦敦国王学院的教授威廉·霍斯金以反问的方式所说：“的确，每种特定的风格都可以看成是一种不同的、特殊的语言。就一种语言而论，当一个人在用它写作以前，他不仅必须学习说和读，而且要用它来思维。但是，到那里去找这样的建筑师，他能真正地并且自由地运用建筑的所有不同风格呢?”因而，唐纳森就随心所欲地改变了他当代人所理解的用语言来比拟的整个意义。对那些人来说，一种真正的建筑只有基于下面的假设才能创造出来，这种假设是它将会成为自然的、公认的表现方式。正是根据这点，才有这么多的人想抓住用语言来比拟，去指引他们摆脱风格复古主义的窘境，而唐纳森却正请他们返回这种窘境去。

在像塞扎·戴利这样一位敏锐的、能言善辩者的著作中，甚至也可以发现类似的诡辩。在 1860 年代，当试图证明其在《建筑一般评论》上刊载历史的“残片”有道理的时候，他宣称：建筑

是一种语言，它经历的革命与根本改造，与其历史所呈现的不同的风格一样多。因而，一位只研究过一种风格的建筑师，就像一个不懂拉丁文的法国人。这就是说，就他所从事的单一风格而言，他的理解也只能是非常不完全的。

因而，戴利和唐纳森都忽视了这种比拟的主要价值。那就是所有口头的语言都是基于经常所谓一种乡土的，也就是土生土长的说话方式之上的。它不是不自然地由外来的，也不是由博学构成的，而是天然的、自发的和不受约束的。就像奥古斯特·佩雷后来要说的："结构乃是建筑师的本国语言，一位建筑师是以结构思想并说话的诗人。"这个看法的影响在谈到英国的"安妮女王复兴式"时已经论述过了。但在那段文章里，对"乡土的"这个字在比拟上的意义并没有特别强调。对于这个字的起源也没有涉及，然而，这个看法作为研究莎士比亚的成果，在 18 世纪中叶第一次出现在文学批评中，却是意味深长的。例如，约翰逊博士在 1765 年谈到莎士比亚的喜剧人物时，曾指出：如果有一种永远不会变得过时的风格，那是可以在一般的社会交往中遇到的，"在那些说话只为了使人听懂，一点没有妄图附庸风雅的人们之中。"到 19 世纪初时，甚至最雅致的诗人也放弃了安妮女王时代的那种不自然的措词，而赞成土语的表达了。正像华滋华斯谈到的，因为"诗人是在人类感情的精神中思想和感受的，那么，他的语言又怎么能与那些感觉明显和洞察清楚的其他所有人的语言大不相同呢？"

对乡土的崇拜有时只不过成了对表现粗劣的一种借口。但是在其最庄严的解释里，它乃是理解在建筑与那些合用的、朴素的、真实的、坦率表现的房子之间差别的最可靠的指导。因而，当 G·C·斯科特在他的《论哥特建筑》（1858 年）中谈到"乡土的居住建筑"时，或者当 J·L·佩蒂特于 1861 年在演讲中说到从安妮女王时代的"简单的乡土的建筑物"中得到的教益时，他们都在以最似乎有理的方式运用语言的比拟，因为他们正暗示：所有好的建筑，不管被说成什么，基本上都是一种天然的、土生的、自发的和无装饰的建造方法。在 19 世纪，主要的问题是实际上想判定：什么正巧是符合土语的语言观念的建筑性质，而较少与判定是什么使得建筑与乡土的房子相区别。大多数理论家都想到了地方性民居建筑，而很少了解到地方性的建筑正被工业革命的冲击

消灭着。当然，也有少数像詹姆斯·弗格森这样眼光锐利的理论家，从土木工程师的最近作品中看到了现代相应于中世纪乡土结构的东西。值得注意的是：虽然他最初不赞成建筑与言语之间有任何类似之处，不过在《建筑历史》（1855 年）中，他却相当敏锐地提到，优良的工程技术对任何令人满意的建筑效果都是绝对不可少的，因为“一个是散文，另一个是建造艺术的诗篇”。

近些年里，对新的“乡土的”建筑的要求已经有了能言善辩的支持者，虽然约翰·萨默森曾斥之为：简直是招认对过去的“乡土”建筑的本性全然无知。直至最近 1959 年，J·M·理查兹在《早期工业建筑中的功能传统》中，就宣称没有艺术能永远保持革命状态，以及现在我们需要创造一种乡土语言。早些时候，在《现代建筑入门》里，他曾经常地提到乔治王朝乡土建筑的价值，在那里“建筑师的想像及其艺术感觉被运用于由普遍的建筑语言所制定的范围之内”，伟大的建筑师们能够在“一种每个人都理解的语言之中”工作。在他看来，现代建筑师的任务是：“从一定意义上讲，返回由 18 世纪社会的崩溃所造成的无法辨认的纠缠不清之处，重新检起共同的建筑语言的线索来。”

比拟于语言的另一个有用的方面是涉及词汇与写作之间的区别方面的。正如 J·M·理查兹所说，建筑组件可以被形容为“似乎是形成我们建筑语言的单词”，所以“写作”这个词，虽然在建筑界目前已不流行，可以被用来表明装配这些组件成为一个建筑整体的手段。从前“写作”这个词曾一度被用来表明所有艺术作品所含有的富有想像力的创造性的行为，特别是在绘画里，像莱昂纳多·达·芬奇那样的理论家，曾用它表示人体在绘画中的组合。从 18 世纪以来，这个词肯定曾被建筑理论家们使用过，不过它还有待于朱利恩·加代去精确地解释它的传统意义。在加代的《建筑的理论及要素》（由 1894 年起他的演讲组成）中，他尽力去区别“写作”（他用以指整个建筑物的概念）与“推敲”（他用以指其各部分的比例和修饰）。“写作”这个词，比起用于雕刻和绘画方面，显然更适用于建筑和音乐上，因为只有在后面两种艺术中，才是由标准化的元件组成一件艺术品的。就像迪朗在他的《综合工科学校讲座概要》（1802 年）中所说：“建筑中之组件，犹如言语中之单词、音乐中之音符。对其若无完备知识则难以继续进展。”

近 200 年来"写作"的概念对建筑的影响，将联系到自 1750 年以后规划潮流的理想来论述更为合适。但现在可以谈谈与此观念一般有关的几个概念：诸如设计的文法的概念、词汇与句法之间区别的概念、以及建筑中的装饰像诗歌中的修饰，乃是可区别于基本结构形式的某些东西的概念。

"设计的文法"这个词，初次得到普及是在 1867 年出版的查尔斯·布兰克所著的《制图艺术之历史的文法》中（该书较短的法文书名是《制图艺术文法》）。但是，和欧文·琼斯在他的较早的《装饰文法》一书里一样，布兰克并没有在正文中进行这种比拟，他大概认为这个书名的意义不待评论也会自明。他也没有中了这种比拟的魔道，像后来的特里斯坦·爱德华兹那种作家。那样信口开河地着迷于诸如"标点符号"、"词尾变化"等等概念之上而树立起来的一整套"建筑理论"。他曾在一处明白地提到"建筑的语言"，但总的来说，他是留给读者去推断出下面的看法：在建筑中，像在文学中那样存在着词汇和语法之间的区别，即在基本组件的正确应用与结合它们的正确方式之间的区别。当然，在查尔斯·布兰克的时代，有着公认的文法规则，它是受过教育的人不敢打破的，正像有着一部权威性字典，其中规定了诸字的意义。今天，最时髦的诗人已经放弃了文法规则，正像字典编纂者已经放弃了下面的想法：即单词可以有不同于一般用法的什么"正确的"用法。因此，设计的文法这个概念再也不像一个世纪以前那样流行了，即使可能会论证说，随着近来建筑构件的标准化的进展，这种比拟可能表明比以往更有成效。

首次在诗歌的装饰与建筑的装饰间进行比拟，似乎出现于 1693 年芬伦在法兰西文学院的一次演讲里。那是当他援引坏建筑作为修辞恶劣的缺点的例证时，他对院士同事们宣称："最大胆的和最过分装饰的哥特式作品并不是最好的。因为一个人应该永不容许建筑中有任何单纯指定为装饰的组件，而宁可将所有结构上必要的部分变为装饰。"

首次由建筑师应用同样的比拟似乎是布隆代尔的论断："建筑像文学一样，朴素的风格较之夸张的风格更为可取。因为一个人企图用夸大的词句去抬高一种伟大的想法，却只能削弱它。"在他的讲座的其他地方，他曾特别提到装饰来论及这点，他说："建筑像诗歌，仅仅作为装饰的所有装饰皆属过分，建筑依靠其

比例之美丽与布置之精当，此外别无他求。”

当然，这种在建筑与诗之间的比较，必然成了在建筑物与方言之间的类比的变体。两者全被用来解释建筑与朴素的、坦率的房子之间的区别。提倡者企图表达的一对看法是：建筑并非由于使用了特殊的组件，才不同于单纯的房子；正如诗歌并非由于使用了特别的词汇，才不同于普通的言语。其中的不同是由于：这些普通的组件，是以特别恰当的、激动人心的和增进活力的方式来安排的。他们论证说，诗歌与平常言语的不同，是由于它更有安排、更有韵律、更经过锤炼、比例更和谐、并且更简洁。在戏剧中，诗歌是用来表示人物性格的工具。因为正像拉塞尔斯·艾伯克龙比所评论的，莎士比亚的诗歌艺术，实质上就是那些说话的人物性格给我们造成不可抗拒的印象之艺术。因此可以明白：为什么在18世纪中叶，散文被认为与诗歌不同仅仅由于它未被提高和较少修饰。以及为什么在“风格”这个词明确意指适于文学创作的表现类型的时代，建筑理论家们倾向于将建筑风格比拟于诗歌。布隆代尔写道：“从比喻上说，风格是建筑的诗。它是一种有助于表现一位建筑师全部创作的真正令人发生兴趣的特色。因此，正是适合于不同主题的风格，在同类型的不同建筑物中或在不同类型的建筑物中，导致无限变化。从这个意义上说，一句话，风格好像是修辞。”不用说，“会说话的建筑”的倡导者、他的两个学生部雷和勒杜也同样喜欢这种比拟。部雷在他的《论文》里扬言：“赋予纪念建筑以恰当的性格才会得到建筑的诗意。”勒杜也类似地宣称：“建筑艺术之于砌筑，犹如诗歌之于文学，它是技艺中之感人热情。”

于是，比拟于语言就基本上成了解释如何以下述方法能够达到艺术表现的一种工具了：那方法是将建筑组成部分限定为纯实用的组件，再按适宜的要求加以推敲或装饰。在一个承认建筑的美基本上是个比例问题的时代；在一个赞同阿尔伯蒂所说装饰的定义仅是增添漂亮的时代；在一个仍然将传统手艺当作乡土结构的基础的时代；以语言来比拟是一个有益的向导去实现与时代和谐并相互协调的良好建筑物。而到了19世纪中叶，当古典主义理论终于被放弃的时候；当广泛地应用大量生产的构件，使传统技艺减缩的时候；当诗变成了个人内心感情的自发流露，而非普遍主题的严肃升华的时候；这时，从创造一种普遍的、自然的建筑

语言的意义上说，这种比拟再也不能作为创造一种新建筑的向导了。它在牺牲环境和谐之下，反而会鼓励个人的表现。这正是华滋华斯宣称“诗是强烈感觉的自发泛滥”的时代；这正是认为诗中的任何东西若与建筑的功能概念相比都是多余的时代；也正是像J·S·米尔所说文学情节是“一种必要的弊病”的时代。这正是诗被看作是一种独白的时代（它就像马蒂内特教授在《语言之功用观》中所指出的，独白是对语言的完全否定），正当有人声称：如果说诗人的口头表演不是诗的本身毁灭，它也不再是诗，而变成纯粹的雄辩了。根据雪莱的说法，一位诗人是一只夜莺，他栖息在黑暗之中，并以甜美的歌声来安慰自己的寂寞。如果诗人们正变得越来越孤僻、内省和孤芳自赏，还怎么指望用语言比拟能激起与新世界和谐的一种新建筑的创造呢？

因而，最后可以说：从科学研究上，不管比拟法可以有多么启发性的成就，比拟却一般地证明使19世纪的理论家们失望，并误入歧途。因为事实上，有说服力地论证建筑的惟一方法，是关系到实际上建造的结构方面的。正因为这个原因，最有力的推动来到了。它不是来自关于用其他艺术和科学来比拟的理论，也不是来自研究遥远过去的建筑物，而是来自经历了所有这些探索正在创造新结构类型的那些人的作品——即土木和军事工程师的作品。因而，下面三章将涉及结构工程师的想法，以及可以归入“理性主义者”的整个一批建筑理论家。

第四篇

理性主义

第 18 章 土木和军事工程师的影响

在 1750 年前后发生的许多具有影响的事件中，极少有像作为不同的和独立的学科而建立的土木和军事工程学那样，使建筑理论产生了如此深刻的变化。因为就像汉斯·斯特劳布在《土木工程学史》中正确指出："一直要到 18 世纪下半叶，严格意义上的工程科学才开始存在。随之俱来的是将设计建立在科学计算基础上的现代土木工程师。"特别是随着 1747 年在巴黎建立了一所土木工程学校（通常称为桥梁公路学校）以及 1748 年在瑞士的梅济耶尔建立了一所军事工程学校而出现的变化。自然，此后的转变也是逐渐的。不仅在许多年里，建筑师们还在继续设计土木工程项目，而且甚至到 19 世纪初，对于像戈泰和特尔福德这些土木工程师设计教堂，也还是司空见惯的。不过，无疑在 1750 年前后，这两种职业之间产生了区分。

在 1750 年以前，没有人会对委托建筑师去设计桥梁是否适当产生疑问，或者提出桥梁设计的职责应该属于任何其他某种人。帕拉第奥曾在他的《建筑四书》中包括了桥梁设计。老布隆代尔曾在桑特设计过一座基础异常复杂的桥梁，并在 1672 年他担任的建筑院的学校课程里，讲述过桥梁设计。在 1684 年和 1685 年中间，建筑院本身也将大部分会议全都用在桥梁设计问题上了，这无疑是由于当时为在法国曼特农建一座输水桥的方案所引起的。因而，在 1716 年，被委任为法国桥梁公路工程局总工程师的是一位建筑师——雅克·加布里埃尔（他是朱尔斯·阿尔杜安·芒萨尔以前的助手）。他在任上时，曾在法国布卢瓦的卢瓦尔河上造了一座桥。他的继任是杰曼·博弗兰德（朱尔斯·阿尔杜安·芒萨尔的另一位学生），他虽然主要以其洛可可室内装修的漂亮著名，

同时也以设计诸如在南特和桑斯等地的重要桥梁而显得超群。

建筑师们能胜任主要工程师（或正式称为“桥梁公路工程局首席工程师及总督察”）官职的原因在于：1750 年以前，桥梁设计被看作不过是砌筑拱券或石头切割法的扩展而已。因此两者之间，除了在装配上的一些次要问题，和偶尔由于稍稍增加跨度而引起的一些不大的困难以外，当时看不出有很大的区别。当然，桥梁设计包含在普通拱券设计里经常碰不到的复杂性，诸如重的活荷载效应，以及从水力学的各种问题所产生的那些结果。但是，在桥梁跨度很少需要超过 80 英尺（24.4 米）的时代，石头切割问题以及安装和移动模板的问题，与出现在普通公共建筑中的那些问题非常相近。在法国特别是如此，这里的主要建筑师们，不像在英国是贵族式的艺术鉴赏家，也不像在意大利是画家和雕刻家，而是根据自中世纪以来的传统，经过了砌筑构造手艺的训练。

将土木工程建立成独立的行业，几乎完全应归功于罗多尔夫·佩罗内。他是桥梁公路学校的第一任校长，并且从 1764 年到他去世的 1794 年一直担任桥梁公路工程局的主任工程师。他年轻时参加过工程兵团，但他父亲的突然去世使他暂时放弃了这个职业，变成了建筑师，在院士和巴黎市建筑师让·博西尔的手下工作。而在 1745 年他 37 岁时，又转到了桥梁公路工程局工作。正是在这里，他才表现出使他成为土木工程学史上一位先驱者的那种天才。他不仅在直到当时仍是制图事务所总部那里，组成了一所专门的土木工程学校，而且他似乎第一次看到：当设计非常大的或平缓的跨度时，再仅仅根据经验来估算就不够了，而需要基于力学和材料强度的原理来计算。

他最著名的桥梁横跨在讷伊的塞纳河上，建于 1768 年至 1772 年之间。这是在科学原理上设计模板以及根据荷载而精确计算出桥墩尺寸的第一座桥梁。换句话说，它不同于早先的桥梁，那些根本就不计算拱券的厚度或者桥墩的高度，桥墩的宽度只是简单地估算为接近拱跨的五分之一。而讷伊大桥的桥墩却计算得如此精确，以致能减小到只有拱跨的十分之一了。不过这种精确性直到下个世纪铁桥发展以前，还没有真正变成那么重要。因为就像托马斯·特尔福德说的，在小型砌筑的桥梁里，设计者可以采用看起来最美丽或实用的无论什么样的曲线，并且据此调整节点，

也可以将最大压力加到他认为最有助于结构强度的无论什么方向上。但是当桥梁变得跨度更大，并且使用了更能承受拉力的材料以后，运用数学以及基于材料强度的应力分析就变得越来越重要了。因此，可以毫不夸张地说，从 1750 年以后，建筑与土木工程之间的主要不同，基本上在于尺度的悬殊。

在一本通俗的论文里，将数学原理应用于结构问题的第一位作者，可能是军事工程师 B·F·德贝利多。他的《工程师的科学》出版于 1729 年。在该世纪初，确实已经有了许多数学家发表的博学的记录，诸如菲利普·德拉海尔写的那些著作（他曾偶然地继弗朗索瓦·布隆代尔成了法兰西建筑院学校的建筑教授）。他曾试图解决静力学与拱稳定的关系。但是，在德贝利多的书出现以前，没有人曾经写过这样一本论述房屋结构的系统论文，其中以代数的方法代替传统的经验为基础，或其中将重点放在技术上，而不是放在当时所谓的“民用建筑的装饰部分”上。显然，德贝利多的书是打算给军事工程师使用的，其中更多涉及的是挡土墙和防弹掩蔽所的设计，而不是驻地比较一般的房子。但是，他仍然花了许多篇幅去论述营房、警卫室、城门以及其他纯粹建筑结构的设计。可能只有很少建筑师读过它，或能理解书中比较深奥的部分。但是，就直接主张建筑师放弃他们不科学的方法而言，就主张他们利用数学能提供的帮助而言，他对现代建筑的创造的影响极大是不容怀疑的。因为两个多世纪以来，工程师们不时地反复提出的这类主张，终于取得了他们所期待的效果。

比精确地用数学解决静力学问题的新趋向更重要的，可能是这时采用的进行确定材料强度的试验。在 1707 年和 1708 年，安托万·帕伦特曾经作过木梁的耐力试验，并在一份提交法兰西科学院的学术论文中公布了结果。到 1729 年的时候，那些想得到各种木材、金属和玻璃的极限抗压、抗拉和抗弯强度的整套完整而精确的数值表的人，可以如愿以偿了。还是那样，只有工程师在当时从这些科学资料中得到了益处，而当成批建筑师也认真地注意起这一类资料所固有的价值的时候，差不多还要过两个世纪之久。但是，在 18 世纪中叶，无疑已经播下了这些新建筑观念的种子，虽然它们还要经过如此漫长的岁月去成熟，并产生丰硕成果。

过分批评 19 世纪的建筑师忽视了工程师可能给予的帮助，大

概是不明智的。甚至建筑分析上科学方法的最积极的促进者之一，并且是综合工科学校的毕业生——莱翁斯·雷诺，在他 1850 年出版的《建筑论文》中也指出："切莫断言：将我们的结构的所有部分全服从于力学法则是合适的。因为很明显，科学的规定可能在实施上引起极大的困难，而且也不会总能与建筑物的目的和要求相调和。"有关材料强度的知识，对 1880 年以后出现的新结构系统的发展，无疑是必要的，特别是当涉及极高的或跨度极大的建筑物时。但是平心而论，发展中等大小砖石结构的大部分经验规则，仍然完全适用于 1750 年至 1900 年间建造的大部分建筑物。并且即使这些建筑物应用了严格的科学方法，其结果也会大体相同。我们也不必过分调和：对建筑极为重要的那些问题，诸如隔热、隔声，19 世纪的工程师们并不感觉兴趣。他们也不特别关心小跨度结构的经济性，或关心在这种结构中最明显需用的材料，即砌体和木结构。那个时代的建筑师，由于未能采取工程学研究方法解决自身问题的落后状况，可能受到正当的责备。但是如果假定他们需要的所有资料都已经由工程行业方面确定好了，只要拿来应用就成的话，那就错了。再者，就是当资料已确定时，它也不见得总能得出赞成使用新材料的结论。例如，18 世纪末最著名的科学家之一约翰·罗比森在爱丁堡大学讲《机械的哲学》时，就曾经不再积极推荐使用铁屋架了。因为他说："铁大约只比红杉强度大 12 倍，但是要重 12 倍多，所以从强度对强度，或重量对重量来说，都不更便宜。"

对建筑设计来说，工程师的成就里最有影响的方面，大概是当时他们考虑结构部件的抽象方法。在 1750 年以前，柱子和壁柱都被认为只是古典柱式中的标准部件，并且鉴于两者从来就是与自古以来确定的规矩有联系的，因而任何建筑师都很少想到它的比例和形状还可以改变。可是，在 1750 年以后，"支点"这个词开始越来越经常地被法国的工程师们使用了，并且布隆代尔在其《建筑教程》（1771 年）中和隆德勒在其《建造艺术》（1802 年）中也使用了（这些是当时标准的建筑课本）。这显然帮助建筑师们摆脱了下面的概念，即一颗柱子或壁柱必须要具有某种预定的形状和比例，而不管它是什么材料做成的。因而佩罗内的学生 E·L·戈泰在论述苏弗洛为圣热讷维耶沃教堂做的设计时，就比较了支撑圆顶的柱子与沉重建筑物基础所用的桩子，接着说："桩子

不过是一群非常小的支承点，如果在提供坚实基础时，将这些支承点分布得都有用的话，也就足够了。”他因此称许苏弗洛将十二根柱子放得接近各个三角形柱子的方法，声称它们是根据工程结构中一般布置柱子的方法来布置和分隔的，以此证明这种布置有道理。

圣热讷维耶沃教堂不是第一座受到科学方法分析的建筑物，因为在 1742 年有三位数学家就曾分析过罗马圣彼得大教堂的结构，以试图解决圆顶发现裂缝的原因。但是，圣热讷维耶沃教堂大概是第一座实际上以科学方法设计的建筑物，并是第一座在初步设想阶段时，就由一位专业的土木工程师，作为解答疑问那样，对其最后的稳定性进行了分析的建筑物。苏弗洛和佩罗内用以决定压碎石材强度的方法，毫无疑问必然对后来的建筑思想造成了相当大的影响。的确，从土木工程师所学到的教益，受到了下个世纪中比较敏锐的建筑理论家们的注意，而且许多开业建筑师也将利用莱翁斯·雷诺对砌筑拱券的详尽的静力分析。惟一的麻烦是：建筑师们经常总是浪费时间试图缩小这两种职业之间的区别，并装作没有发生过分工而不去探索运用工程师提供的新资料来解决问题的方法。

业余的理论家和历史学家们更大大促进了这种看法。例如，詹姆斯·弗格森宣称：“在建筑行业的这两个分支之间，并没有真正的分界。”以及“如果建筑只要像工程那样成为真实的和富有生气的艺术，区别将会完全消失。”他接着进一步声称，一位工程师不过是一位建筑师，只是他“比较主要地从事结构工作”和比较实利方面的一些工作。而严格地讲，建筑师则是“艺术家，他专心于建筑物的装修配置和丰富它的装饰”。

唐纳森教授也否认在这两种行业之间有任何区别。因为在 1842 年，他坚决认为由于土木工程和建筑紧密相连，他们的业务应该是相同的，他们的学习是相同的，并且他们所从事的建筑物和构筑物也是两者共有的。由于他事实上正和土木工程和建筑学生的混合班谈话，这一点促进了他的这些看法，可并不能说他已经将理论付诸实现了。因为那要许多年后，专设的结构工程教学才系统地并入了英国的建筑教学中，虽则伦敦国王学院夜校的土木工程和建筑的课程曾经用过联合的教学大纲。

建筑业不考虑那不可避免地已将建筑与土木工程分开的真正

极不相同的尺度性质，却宁愿浪费时间去陈腐地痛惜出现了“分裂”。这一方面是因为建筑师们嫉妒受到讲究实惠的大众普遍尊敬的工程学（特别在英国，那里土木工程与机械工程之间的区别并不清楚，那里工程师的进步声望主要在于机械方面，而非静态的结构方面）。另外也因为像弗格森那样外行的批评家们，由于扬扬得意地指出桥梁建造如何高歌猛进，而其他的结构形式却相对地停滞不前，更给建筑师的挫折增添了悲哀。甚至爱德华·克雷西，一位著名的建筑师、文物工作者和卫生检查官在其《土木工程大全》（1847 年）的前言中也写道：“英国将来的历史学家将不注意其建筑遗迹，而注意工程师的巨大的作品，并以它来评价时代的习惯和文明。”

因而，建筑业处在一种自卑感——如果不是无能为力的感觉——的制服下，在寻求与他们离开的弟兄得到更紧密的联合，他们希望以更紧密的合作，可以再分享过去曾分享过的光荣。

在这两种行业间要求一种更紧密的联合，在新的建筑杂志中强调得最为清楚。在《建筑一般评论》（1840 年）第一期的前言里，开始就痛惜建筑师与土木工程师被彼此完全隔绝了，并且宣布了一项促进这两种职业间交换技术的编辑方针。次年，《实用建筑规范》（1841 年）的作者艾尔弗雷德·巴塞洛缪曾慨叹拟议创立的一所土木工程师学院，声称这样建筑与土木工程间的分离势必更加扩大，而他正致力于实现其重新结合。《建造者》第 9 期（1851 年）上刊登了威廉·泰特爵士的冗长评论（这是他在一位工程师在英国皇家建筑师协会上作了圆管桥梁的报告以后说的），其中说他“深感遗憾的是在建筑师和工程师之间出现的分离”，并且对公众情愿让工程师在试验上花费大量金钱，表示颇有意见——说这是永远拒绝给与建筑行业的一种奢侈。由于任命一位军事工程师弗朗西斯·福克上尉去设计 1862 年国际博览会，而引起了对建筑师与工程师间的整个关系方面的重要争论。特别是当时负责这项任命的亨利·科尔，曾在皇家艺术协会上向建筑业发动了一次猛烈的攻击。这在 19 世纪 70 年代达到了高潮，当时有意思的是：为了“重新结合”的倡议似乎来自工程师，而不是来自建筑师。皇家工兵的塞登上尉 1871 年在皇家建筑师协会上所作“我们目前对建筑材料的知识”的演讲中，谈到职业协作这个题目时，表现得很有说服力。后来著名的造船工程师 J·斯科特·拉

塞尔在作关于他在 1874 年为维也纳博览会设计的大铁圆顶的报告中，也对塞登的观点产生了共鸣。

为什么工程师们开始对这两种职业间的分裂感到遗憾？有两个原因：一个是由于许多民众从美学上对工程师自己作品的批判造成的。另一个来自比较敏锐的工程师中间的一种不断增长的认识，即这两种职业间差别之所以增大并非由于任何利害关系的抵触，而纯粹由于尺度的悬殊。这方面值得注意的是：斯科特·拉塞尔在刚提到的报告里，就宣称他将自己的论述限制于“那些看起来应该支配非常巨大的建筑物的比例和表明其结构的特殊原理，以有别于普通小型建筑物的”。因而，他以超过当时一般的敏锐性，说明建筑与工程间的区别并不是（像弗格森曾主张的）一种美术和实用艺术之间的区别，因此创造美所要求的天才品质，对两者都是同样有价值的，而其技术上的区别，只是受到需要设计极不相同跨度要求的影响。

对于桥梁设计的美学问题提出的挑战，极少有工程师来应战。并且就是在今天，我们也看到任何设计出美丽构筑物的工程师，例如 P·L·纳维，“为尊荣起见”都容易被人称为建筑师。因而，弗格森在其《历史探究》（1849 年）中声称：当时正建造的许多高架桥、桥梁和火车站几乎没有一个试图超出“仅仅实现设计的使用目的，有足够的耐久性和尽可能地省钱”，他这番话大概表达了他所有较为敏感的读者的不满。他承认，确实这些构筑物的巨大和宏伟是无与伦比的。他也承认，确实在工程师方面，这种多少有点世俗的态度，正是他们的作品避免了已成建筑师作品特性的那种装模作样和屈从于考古学的原因。但是，他还固执地声称：工程师们正在忽视“为艺术处理提供的大好机会”。这种针对土木工程师的批评，在整个 19 世纪中间是不断的，甚至到 1901 年还出现过。

该年，蒙哥马利·斯凯勒给《建筑实录》写了一篇论“纪念性工程学”的文章，其中慨叹在景色中最惹人注目的、人为的构筑物，却最缺少想搞出一个讨人喜欢的设计的任何自觉企图。他认为，这种不足是由于美国的工程学教育完全忽视了美学问题。而惟一能纠正这点的方法，就是在实用结构的训练中增加艺术表达的课程。在他看来，设计不错的城市桥梁只是在法国才可以找到，而他将此成就归功于公路桥梁系里设有建筑学教授的职位。

本章并不准备讨论对土木工程师讲授美学而得到的好处；或考察斯凯勒似乎有理的主张，就是说法国工程师们在设计上表现出的优越性，是由于坚持了在他们的学校中讲授建筑学课程的传统。但是，重要的是考虑工程学教育的这一分支对建筑学教育的影响。因为显而易见，给予工程师与给予建筑师的建筑学教育之间的不断相互作用，必然对建筑本身产生了巨大的影响。事非偶然，亨利·拉布罗斯特在罗马市的法兰西学院里的挚友E·J·吉尔伯特曾经首先就读于综合工科学校。与此类似，还可以论证布隆代尔的理性主义满可以归之于下面这点，即自从他的建筑学校在巴黎阿普街创建的时候起（这远在他成为学院教授以前），他就正式负责为土木工程兵团培训青年人。

当路易十五的内阁在1747年创建桥梁公路学校时，只接纳已经受过初步建筑训练的报考生。为了使有希望的报考生能在布隆代尔的学校里得到预备训练，政府因而设立了奖学金。久而久之，就读于这个学校就成了公认的正式预科了。在1774年布隆代尔去世以后，这体系仍由他的助手迪蒙和多邦坦继续着。所以直到法国大革命时（由于创建综合工科学校而改变了整个体系），法国的土木工程科的学生，在开始作为工程师来教育以前，才实际上不是按照建筑师来训练的。

创建于1795年的综合工科学校，是以军事工程学校为样板的（军事工程学校一直给与房屋建造以相当大的注意，并请了一位建筑师来教这门课）。因为综合工科学校计划成为各种培养军事和土木工程师的职业学校的一所预科学校，因而从它一开始就设有由J·N·L·迪朗讲授的建筑学课程（迪朗曾是军事工程学校的建筑教授皮埃尔·潘塞龙的学生，也是部雷和罗多尔夫·佩罗内的学生）。他的革命的重要性已在本书的第1章中述及。起初，迪朗的课程在全部讲课中只占百分之八，于是他的课程的许多特色，诸如用坐标纸搞轴向规划等颇为省力的技巧，都可归因于将课程压缩到在短期内完成的需要。但是，这些建筑课程的重要性终于得到加强，虽然它们从来没有占压倒优势，可是平心而论，房屋建造学（如果我们将应用力学的讲课也包括在内）在课程中终于占据了一个主要部分。所以不必惊奇：最后由莱翁斯·雷诺在那里讲授的，1850年以后又几次出版的《建筑论文》中加以发挥的课程，终于成为世界上任何地方都能找到的建筑理论课程中最完备

的和最新式的了。

雷诺的经历在某些方面与佩罗内有着非常相似的地方。他起初就读于综合工科学校，准备成为一位工程师（他在那里曾是迪朗的学生），但由于他的政治活动被迫匆忙地离开了那里。于是他决定当一个建筑师，并被 J·N·于约特所雇用。于约特除了是位开业建筑师以外，还是美术学院的建筑史教授。在 1830 年的自由革命以后，雷诺在综合工科学校复了学，后来又进了桥梁公路学校。因而，当他在 1837 年在综合工科学校任建筑学教授的时候，他不仅具有对当时建筑方面的渊博知识和建筑历史方面的坚实根底，而且对当时工程方面的实际情况也了如指掌。而正是这点，才使他的课程变成了当时建造观念的一种非常有价值的综合。

雷诺的论文分为三个主要部分：第一部分论述构造材料和对其性质的科学分析。第二部分论述建筑的部件（即论述柱子、梁、洞口、拱等等，并且不亚于从美学观念那样从静力学的观点看待它们）。最后部分论述构成，也就是说论述各样的建筑类型，以及在他当时满足不同需要的项目的方法。虽然从气质上说，雷诺是位科学家，他却尽力不低估建筑创造力的情感内容。但是，就像他自己在引论中说明的那样，他的方法是理性主义所意指的精华。他声称：不提倡那些与使其成为理性根据无关的形式，并且给建筑下定义为“一种非常理性的艺术”。不过他也主张：建筑“需要许多我们的想像力”。与此相似，他坚持必须有“形式与功能间的完全一致”，正如在上帝创造物的形式与功能间存在的那种紧密的关系一样（由此，“外观是内部构成的结果”）。所以，建筑要求其形式应该是有条有理并且简洁地满足已知目的的结果，除了那些看起来是根据真正需要的东西以外，什么也不采纳。

这些就是 1840 年时综合工科学校给予学生的建筑学训练。然而，这还仅仅是为大部分学生在升入像军事工程学校和桥梁公路学校之类的专科学校，再接受房屋建造方面进一步培养的一个准备。初看起来似乎感到奇怪，竟然如此突出强调房屋建造，特别是从下面这点来看：即在法兰西美术学院或甚至在查塔姆的英国军事工程学校里，对这方面也只给与很少的正规教育。然而在法国，自从 18 世纪以来，工兵部队的军官设计驻地的房屋已经成为传统，正像桥梁公路局在其占地范围内为小单位设计暂设房屋一

样。

19世纪里最重要的建筑课程，除雷诺的以外，大概就是保罗·约瑟夫·阿当上尉（后为将军）在法国梅斯炮兵工程学校讲授的构造课程了。这些讲课从未以书籍的形式出版过，我们只是从手稿抄本才得知它的内容，因此它的影响也不可能太大。然而，它值得作为当时给予工程师的课程实例来分析，是鉴于工程学终于支配了现代的建筑思索。

我们注意到的第一个情况就是：与雷诺的讲课一样，它也不加怀疑地追随古典主义的教义，虽然阿当尽力坚持说他不主张任何特定的"风格"，并且说他希望"去概括建筑的每种体系"。工程师偏向古典主义的意义将在论古典理性主义的一章中再更详细地讨论。但是，现在值得强调的是：除去那些专心于考古修复工程的人不算，该时代所有老练的建筑者对古典形式的优点从未有过任何怀疑。第二点，我们注意到阿当特别强调迪朗的经济性理想。建筑术被下定义为以适宜的经济制造坚固房屋的艺术。而为获得这种经济性的第一条规定就是"在房屋的布局和装饰上，绝不容许那些与使用、气候和地方建筑材料不完全一致的组合物"。因而，根据阿当的说法，部雷和勒杜推广的许多概念都是应受指责的，因为它们与经济的要求相反。与此类似，从外国或古代借来的已不符合现代要求的建筑体系也是错误的。因此他宣称平屋顶、顶部采光与围柱都不适用（那些全是特别受宠的部雷式特色），那些东西只适于炎热气候。

阿当的许多责难使人想到他受到已出版的布隆代尔讲义的很大影响。因而，他主张一座适当装饰的房子应该"宣布它的目的"；主张它的建筑风格应该相类于这个目的；主张它的结构应该表明是稳固的并在外形上表达出来；以及主张它的各部分应该对称、规则、比例合宜、趣味高尚和简单。他声称：这些准则是独立于任何建筑体系之上的。在他看来，朴素就在于没有那些不具备某种明显效用的一切建筑部件和一切装饰附件。一座建筑物可以设计得既丰富又简洁，正如它可以贫乏而矫揉造作一样。因而，一个人不应该将朴素与光秃秃混为一谈（像19世纪最初25年里极为常见的那样）。也不应该相信，为保持一座建筑物的朴素，一个人就必须免去那些对建筑物真正的和明显的完整性所必不可少的部分，诸如檐口、基座、拉条——也就是那些在法国古

典建筑物中组成一种石材建筑骨架的垂直与水平的砌筑部件。

阿当起劲地反对可能创造出一种军事建筑新风格的想法。他声称，没有一个人能自夸创造出来任何完完全全的新建筑，因为每个古代或现代建筑体系的发展都需要几个世纪。因此，他建议他的听众们将自身限于追随当代建筑的曲折道路。他说，这就在于每个建筑使用与当地的要求和材料最一致的构造作法，并将其与罗马人留传下来的装饰系统相结合。他认为正如气候使得用坡屋面成为适当的一样，法国的气候条件使得用“实”来支配“虚”成为必要的了（这是当时流行的推论，但它在实际上与历史先例不合，也与后来朱利恩·加代确实更合乎逻辑地阐明的结论不合）。他声称，希腊或南意大利的住房外部开洞稀少、门廊敞开、屋面平缓，这些就是它们与法国住房的外观的明显不同。既然建筑是一种其主要目的为实用的艺术，它的形式和技巧就应该总是与它所服务的每个民族的习惯以及气候和地质环境相符合。他宣称：“没有一个民族能够自发地创造自己的建筑风格，也不能从其他民族借来那些根据特定的环境和需要发展起来的建筑形式。”在欧洲，不可能有民族的建筑那种东西，特别是当代的文明趋势是创造一种习俗、宗教和政治制度方面更大的一致性。

比起他对于出现新建筑可能性的见解甚至更有趣的，是他对于柱式基本上是骨架这个古典主义教条的明确讲解。正如我们将看到的，因为当古典主义的理性主义者们在该世纪末，面临使用钢和钢筋混凝土框架的时刻，就是这个看法支配了他们。阿当说，如果我们将北方的建筑物与南方的作个比较，我们将看到它们的结构是基于同样原则之上的。无论何处的房子的骨架都是由垂直支柱组成的，支柱位于屋角上和承受拱券或木屋架沉重荷载的点上。在南方，这些垂直支柱间的空档可以仍然敞开，展现为柱廊或连拱；而在北方，这些空档则以开洞的墙壁填充。因而在后一种情况下，虽然是一种中间有门、窗的壁柱系统，可两种情况中的垂直支柱都满足同样的目的。因此，壁柱、柱子和连续梁的布置都必须仔细地与结构的基本部分相联系，以使它们看上去是其实际上的组成部件，这些部件被施以浮雕并进行了不同程度的装饰。因此，必须给予独立柱子和壁柱以同样的形式、同样的装饰和同样的线脚。他说，这就是除了用理智和良好趣味加上的

某些修饰外，为什么在他所处的时代里，希腊人和罗马人的建筑体系仍然是有效的。

他之偏爱古典形式并不是顽固的或排他的。他承认在建筑中当时盛行的在选择历史“风格”方面的相当大的自由，还特别提到在美国的哥特式监狱的设计。他还准备承认教堂宜于采用哥特式。但是，他认为古典建筑比起其他样式的建筑来，具有压倒一切的优点，因此他讲课主要涉及的是古典建筑。

阿当在任何地方也没有论及新的结构材料，这可能被认为是其教程的一个主要缺点，其实这算不了什么问题。甚至在灯塔设计中运用先进的金属结构上已有相当经验的雷诺，在他出版的论文中，也是只稍微提到了铁结构，而且只提到金属屋面。事实上，在1880年代钢材达到商品化利用以前，金属结构在建筑设计的发展中作用甚微。大多数对一种铁和玻璃的新建筑的推测，都最早出现在热心的业余建筑爱好者的著作里，而不是在开业建筑师和实践工程师的作品中。

西格弗雷德·吉迪恩在《空间、时间与建筑》中已经简明地说过铁、钢和钢筋混凝土结构的历史，这里无需重复。但着眼于将重点恰当地放在新的工程材料对建筑设计的影响方面，一些简短的论述还是必要的。只要能解释为什么这些材料在产生新建筑上作用如此缓慢就成，对此很多的理论家都吵嚷过。

众所周知，自18世纪中叶以后，大量增加用铁是由于在熔炼铁矿时，以焦炭代替了木炭，从此以后铸铁才大量生产。在1750年以前，铸铁很难随意地加工，只有可锻铁才成。当时炼铁通常采用的方法是在熔炉里间隔放置木炭层和铁矿层，依靠水力驱动的鼓风机为其加热。这种原始制作法的主要缺点是成本过高和用来熔炼铁矿的木炭的浪费。可是还有一个缺点是每次只能熔炼少量的铁矿。因为如果一层层叠加过多的话，下面的木炭层就会被压碎并被刚熔化的铁所吸收，生成一种高碳铁，它只能作为铸铁，而不是可锻铁了。

这两种铁之间的不同，对有关建筑问题的理解是很重要的。生产起来最容易和最省钱的铸铁是脆性的，其抗拉强度微不足道，并且相对来说熔点低。只有熟铁抗拉强度高，可以锻造和相对地耐火，它对建筑师是真正有用的。但是制作熟铁只能或用刚才说过的相当花钱和费力的方法；或是从铸铁得来，用所谓“搅

炼"的方法去减少其含碳量。值得注意的是在1847年以前，还没有轧制出来工字铁，并且直到1854年，才造出来足够尺寸的熟铁大梁，但也只能满足最简单的建筑要求。

当亨利·俾斯麦发明了以铸铁直接炼钢的廉价方法以后，才出现了金属结构的进一步发展。但是，虽然这件事出现在1856年，可直到1879年以前，却没有发明从铁中除去磷的廉价方法。并且到19世纪末，才能得到适用于结构上的锰钢和其他现代的合金钢。全部用钢材的第一座铁路桥，是1878年在南达科他州的格拉斯哥建造的，又过了六年，才轧制出适用于建筑的型钢。第一座钢框架建筑是1904年在英国建造的。甚至经常说成是第一座钢的纪念构筑物的埃菲尔铁塔，实际上是用熟铁造的。古斯塔夫·埃菲尔费了许多力气去解释，为什么他认为这种材料更可靠。确实，新的工程材料相对地较晚进入建筑领域的原因，没有比埃菲尔自己都怀疑当时加工钢材的方法这件事实说明的更清楚了。

钢筋混凝土也出现类似的缓慢发展，不过这种材料的历史已经在《混凝土：一种新建筑之幻象》一书中详细论述过了，这里没有必要再重复任何这类资料。特别是主要情况已经极好地在最近出版的尼古拉斯·佩夫斯纳著的《现代设计的先驱者》一书中加以总结了。为结束本章只想说：直到1880年，工程师们对建筑的影响应该说主要在于其理性态度的榜样，而不在于他们对新材料的应用，以及我们应该主要关心的正是这种理性主义。

第19章 理性主义

理性主义的最佳定义可以从塞扎·戴利在1864年写的一篇文章里找到，该文的译本发表在同年的《建造者》上。这篇专论这个题目的文章里，他给理性主义下定义为：所有法国哥特主义者、古典主义者和折衷主义者所普遍具有的信念，其大意是说建筑是装饰的或被装饰的结构物（这使人想起弗格森在《建筑历史》中给建筑下过的定义）。更明确地说是这样一种信念，即建筑形式不仅需要理性来证明是正当的，而且只有当它们是从科学推导出其法则时，才能证明是有理的。他接着说，理性主义的学派具有奇怪的特点，即“并未在其大部成员中成为众所周知”而存在着，即使以大批建筑师所共有的普遍信念可以将它辨认出来。

换言之，理性主义者不过是一大批建筑师，他们相信建筑形式本质上就是结构形式，而不论最后怎样精加工和装扮这些基本的结构形式。他们在法国得到了最有说服力的辩护者，那里的建筑师们在整个古典主义时期一贯地持有这个学说，这是中世纪的石工师傅们传给他们的成果，他们之中许多人都能追溯到石工的直系血统。法国的古典主义学说，不论是文学的还是建筑的，都总是把真和美等量齐观。因为正像布瓦洛在《诗学》中所说“除了真的没有美的”。这个观念在建筑上的表现，就是特别尊重建筑物的构造完整；甚至当古典范例的权威性下降，引起17世纪的学说也跟着衰落之时，他们仍然继续保持这种看法。

根据塞扎·戴利的说法，理性主义学派自己要做的工作就是使现代建筑与现代科学和工业相一致。他说，向那些盲目抄袭神庙、教堂和城堡的人和解是不可能的。他认为，理性主义纯粹是

一种过渡的办法，因为当创造在建筑与科学间协调的基本工作完成时，根据他的看法，理性主义学派就会消失，并被并入一个更高的学派，这学派的来临是它已准备好了的。他反问道，什么是必将来到的这个学派呢？那很容易预言：因为一旦建筑与理性间的结合完成了，就只有一种前进的可能，那就是“建筑与感情的结合”。他声称，只有这点才使建筑在其精神内涵上配称之为艺术。

回顾起来必须承认，塞扎·戴利的预言真是眼光非凡的敏锐。因为毫无疑问，在过去40年里，结构的理性主义以对任意抽象形式的追求，曾经历过广泛锻炼。它达到了这样的程度，以致纯粹的理性主义可以被历史地看作基本上是19世纪的现象了。不过还可以论证说：理性主义仍然是，并且应该永远是任何正确建筑理论的支柱。因为不管建筑与感情之间的结合探索得多么深刻，建筑与科学之间的结合还必须永远是其存在的最终基础。所以，甚至在今天，它仍然是研究的一个重要课题。

虽然古典式理性主义从时间上先于哥特式理性主义，前者从它在18世纪中叶被提出来的时候起，就总是受到哥特式建筑的巨大影响，这从历史上看是值得注意的。最后，哥特式理性主义者和古典式理性主义者形成了两个性质不同的而且有时是敌对的学派。但是在1750年代，当古典建筑的一般原则尚未被怀疑的时候（特别在法国），正是由于涉及到中世纪造拱的经济性和精湛技巧，才使古典主义的理论家们第一次阐明了明确的理性主义者的观念。例如，古典式理性主义学派的第一位并且可能是最伟大的建筑师J·G·苏弗洛，在他设计伟大的巴黎圣热纳维耶沃教堂①（1756年）以前，就曾精心研究过诸如第戎市的圣母教堂这类建筑（后来，这座教堂又由维奥莱特－勒－迪克选拔出来供专门研究）。在1762年，他在巴黎学院宣称：“使用早期希腊样式的柱式，就能接近我们许多成员都赞美过的某些哥特式纪念建筑的那种轻巧，并且可以大量节省材料。”早在1741年，他曾在里昂市学会作过论哥特式建筑的演讲，当时他要求听众们不但要赞赏哥

① 圣热纳维耶沃教堂（Ste. Genevieve），亦称万神庙（Pantheon），建于1764－90A.D.。本为奉献给巴黎守护神圣热纳维耶沃的教堂，1791年用作国家重要人物的公墓始改名为万神庙，是法国资产阶级革命时期最大的建筑物。——编者注

特结构的大胆的逻辑性，同时还要联系当时的设计进行“某些类比推理”。“至于其结构”他说：“不论我们多么表面地考察一下哥特式教堂，我们也能看到，它们比起我们自己的更精巧、更大胆，甚至更难建造。”他说，哥特式建筑物的柱子被通道贯穿得简直缩减到什么也不剩了，尽管它还必须支持巨大的石拱，上面还有木构屋面。他还注意到中世纪的建筑师懂得如何用细柱和石肋将推力引向最强固的支点。他认为罗马建筑与此相反，是沉重的。他说，缺点不仅在于围成空间的比例，而且在于支柱和砌拱的性质，它们既不像中世纪建筑里的那样精致，也没有那样难作。因此，他企图在圣热讷维耶沃教堂的设计里克服这些缺点，而且我们已经知道，为了使他的建筑物在结构上尽量大胆，他曾如何求助于桥梁公路局的工程师们。

提出下面这点很重要：苏弗洛这样做，并没有使用过分简化构图的办法，或放弃那些支配标准砌筑构件比例的既定古典法则的办法。对于他，理性主义并不意味着（对于这个学派的任何可尊敬的理论家，也从来没有意味着）那种以采用朴素的构件形状和便宜的材料去表现结构经济性的类型。它仅仅意味着将美的效果限定在逻辑地遵循构件的本性上，并依据理性的准则去设计那些构件。例如，J·F·布隆代尔（他并没有被建筑构造这个题目特别吸引，但他可能是第一次理论家，他特意告诫说“优秀的建筑不能脱离理性”）在1752年甚至曾将建筑下定义为一种艺术，它的“第一美德是表明作为其构造目的之坚固；而后是与不同的建筑类型有关的便利；最后是装饰，它在于建筑总体的安排适当，尤其在于装饰物的配置上”。自从老布隆代尔（1672年）的时代起，法国的理论家们就最坚持将建筑下定义为“建造的艺术”，它与理性主义后来的历史不无关系。这是一个从来不属于正统维特鲁威学说的定义，它在那些阐明维特鲁威教科书的意大利著作中显然找不到。

在论述一些法国古典式理性主义者在建筑构造方面的课本以前（就理论著作而言，这些课本成了当时的新奇事物之一），还必须提到当时最重要的有见识的作家——M·A·劳吉尔。他的《建筑随笔》第一次出版于1753年。详细地论述这位眼光敏锐的耶稣会教士的想法，可能是多余的，因为有关这方面的一部极好的专题著作最近已经由沃尔夫冈·赫尔曼出版了。但是，如果想保持

住理性主义者论据的思路，略述劳吉尔的基本论点还是需要的，否则，对许多19世纪论点的理论基础就会搞不清楚了。

劳吉尔在他的书里，一开始就坚决认为：在那些不是纯粹机械的技艺中，首要的就是学会如何进行推理，因为“一位艺术家必须能够以道理来证明他所作的每件事情是正确的”。这个声明本身，就足以说明我们将劳吉尔看作理性主义学派的先驱者是不错的。但他接着对古典和哥特的构造作了一个彻底的理性主义者的说明（虽然从他对运用五种柱式的假设里，表现出他自己是个坚定的古典主义者），因为他宣称：“一种建筑柱式中的部件就是建筑物的组件，所以它们必须按照不仅装饰建筑而且组成建筑这样的一种方式来使用。因此，如果移去单独的组件，整个建筑就将倒塌。”他认为容易区别那些实质上参与了一种古典柱式构图的组成部分，与那些并无实际用处而纯属某种艺术家奇想的组成部分。基本的组成部分包括独立柱子、它们支撑的檐部，以及加在上面结束坡屋顶的山花。

初看上去，这种主张似乎不过是对以坦率的希腊形式复古的托词，也就是说，像是对用神庙去硬套从小住宅到公共大厦等一切建筑类型的鼓励。但是，劳吉尔的论点要更微妙得多，因为他涉及的是希腊的组件，而不是希腊的构图。例如，他建议的教堂设计就是以哥特式范例为基础的，为此他设想了细长的独立支柱网，柱间填充墙完全由大块玻璃组成。他的想法，无疑是从朱尔斯－阿尔杜安·芒萨尔的凡尔赛礼拜堂得到的灵感（他对该建筑相当熟悉，而该建筑又是以圣夏佩尔教堂为基础的），因而这些想法与苏弗洛的特别相似。劳吉尔写道：“有时哥特式建筑物灵巧精致达到极点，甚至超出一般想像以外。但是这些建筑物比近年造的那些还更稳固，这点已由它的耐久性所证实。虽然看起来也许可笑，现在确实应是我们注意到这种建筑物的生命力的时候，并且研究用于这种建筑的惊人技巧，其中每件东西即使极为纤细，却是坚固的。”

他所建议的建筑体系与引起其构图灵感的哥特教堂之间的主要区别，就在于他坚持用古典檐部代替拱券。当时在像法国这种巨石构造根本行不通的国家里，完全排除拱券就势必不得不应用所谓的假檐部，也就是说，应用以铁件加固而受力的平券。这是一个矛盾的和有点不合逻辑的方法，它定会被赞成尖券的哥特式

理性主义者得意洋洋地加以攻击。

由于某种原因——可能是早期18世纪对古典主义价值的不可动摇的信念——当时的建筑师们在使用楔形石去模拟大梁的形状当中，并没看出来有什么自相矛盾之处。早在1687年，法兰西学院就曾经宣称，用几块楔形石拼成大梁比单块石材造成的更好，因为这种单块巨石必须将石面露在墙外。晚至19世纪中叶，像P·J·阿当这种并没有个人美学企图的工程师们，也曾表示过他们对横梁式的绝对正确性深信不疑。确实，到19世纪时，横梁式本身已经不是主要争论点了。因为文艺复兴式复古已经将轻巧的半圆券作为古典样式的保留节目而恢复了其受欢迎的地位，当时半圆券是架在独立柱子上的，不是在墩子上的。但是，不仅将框架的样子刻在建筑物的表面上（像罗马人搞的那样），而且将建筑造得像真正的框架，这种概念继续支配着古典式理性主义者的思想。而且我们看到它曾经被像J·A·博格尼和莱翁斯·雷诺这样一些建筑构造方面的权威人士加以阐明。根据博格尼的《构造基础论文》（1823年）中的说法，附墙柱和壁柱仅仅形成了一种“浮雕建筑”，它们既没有独立柱的美丽，也没有它的宏伟。允许使用它们的条件是：人们没有忘记在事实上这个浮雕建筑构成了建筑物的完整所必需的部分，像开敞的周围柱廊一样。因而，根据他的学说，浮雕中的各部分实际上必须在水平和垂直方向用铁件拉起来，它们“组成建筑物的骨架”，因而它们必须用仔细加工的坚硬材料来做成。而“仅仅作为填充物”的建筑物的其余部分，则可以用不结实的材料做成，而无需有建筑物显然承重部分的坚固性。因此，一位好建筑师必须将浮雕建筑不仅仅看作装饰品，而看作实用的东西，是由主要的构件组成的。这些构件在建筑物规划时，在规定洞口和隔断的位置上能起支配作用。

从博格尼的论文一开始，他的理性主义就是明显的。因为他在序言中宣布：“建筑是一种艺术，它要求推理多于灵感，要求更真实的知识多于热情。”他的著作所公开宣称的目标，是使建筑师能够“经济地和恰当地”满足自然和业主所要求的全部条件。根据他的看法，某些人曾经企图在建筑与模仿艺术（如绘画和雕刻）之间建立的严密比拟是完全没有道理的。因为建筑的主要追求目标是实用，而绘画和雕刻却只限于令人悦目或动人心弦。因而，他声称一种谬误的比拟业已造成，并且由于它将年轻

建筑师的学习引入歧途，而延缓了建筑的进展。这使他们相信，建筑的主要目的是以漂亮的和如画的体积组合，创作出令人愉快的感觉，使他们趋向于成为装饰师，而不是建筑师了。博格尼使读者们确信下面的看法是错误的：即认为如果建筑师将形式、关系和尺度的选择都服从于建筑物的基本目标的话，他就只能创作出单调和粗俗的设计来。他坚决认为：建筑类似自然界，因为“至高无上的造物主在有机界已经创造了先例，即最能满足特定目标的部分，也是最好看的”。

从这里我们看出来，博格尼的论点不仅是对部雷和勒杜的浪漫主义建筑的攻击，而且是对迪朗看法的捍卫（迪朗几乎肯定是他的师傅）。这也是对当时巴黎美术学院的教学体系的一种攻击，美术学院忽视房屋构造是出了名的，那里为了罗马奖金而主要致力于设计丰富得过分的方案。在这方面，下面的情况也值得注意：即在美国大革命前，建筑的教学是完全独立于绘画和雕刻学院以外的，并且仅仅由建筑学院开的理论和数学讲座组成，结合着学院本身的院士将学生收为徒弟的制度。但是，在大革命以后，这三个学科曾被结合组成了单一的美术学院。博格尼明确反对的正是将建筑隶属于“绘画艺术”，而这却是早期意大利文艺复兴的特点（并且无疑又受到文艺复兴式复古的几分鼓励）。

不过，平心而论我们还必须承认：美术学院将建筑仅仅看作感人的、似画的作品和大量装饰的东西这个坏习惯，远在1806年拿破仑对学院的行政改革实施以前，就已经变得日益明显了。因为J·B·隆德勒在1789年呈送国民议会的一件备忘录里，就包括了对这种积弊的攻击。隆德勒曾是苏弗洛的圣热讷维耶沃教堂的监督建筑师。他写道：从文艺复兴的时候起，建筑师就已经迷恋于装饰，并将这个建筑的附加部分当成了主要目的。他说，这个弊病的起源，可以追溯到下面这一情况：即当哥特式建筑在意大利被放弃之时，追随新潮流的第一代建筑师们本来就是画家和制图员，因而他们的心里除了装饰，没有别的。因此，建筑的这个部分，比起规划和结构来，对他们更为志趣相投，因为规划和结构需要专业知识。也因此，这第一代建筑师的作品主要是由装饰组件构成。它们并没有形成建筑物的基本部分，只造成建筑物的大量和豪华的外饰，其中每件东西都属于装饰者的奇想。不幸，从这时开始的对装饰专家的特殊偏爱，曾经引起许多建筑师放弃

了对规划，特别是对结构的研究。荣誉和奖金慷慨地授予了擅长装饰的那些人；人们不能去掉的印象是：他们将建筑的其他两部分看成是卑下的和不足挂齿的。而在隆德勒看来，这两部分实际上才是建筑艺术中最本质的部分。

因此，隆德勒建议：在新的建筑学校里，不再只设一种教授，（他肯定认为这种教授只会谈装饰），也应该有规划的和结构的教授。从而方案和竞赛都能依次强调三者的各个方面，同时罗马奖金也要求对所有这三者的结合。

他的劝告在某种程度上被接受了，因为当新的艺术学院一成立，他本人终于被委任为切割学的教授。他正好利用这个职位，将"切割学"这个词在其最广泛的技术意义上加以发挥（这个词实际上意指立体几何在有关砌筑和木工方面的应用科学）。尽管有像亨利·拉布罗斯特这样的理性主义的设计大师们企图改革，但是这种强调绘图中的表面技巧以及不顾建筑比较实际方面的趋势依然没有减弱。结果贯穿整个19世纪，美术学院在建筑杂志里不断遭到猛烈批评（特别来自哥特式理性主义者的那些人中）。在1840年，甚至像亨利·拉布罗斯特这样坚定的一位古典主义者，也给《建筑一般评论》杂志写信抱怨说，他的学生在美术学院的构造学习与他们的设计方案毫无关系（这将使我们回想起，它是经过隆德勒不适当建议的一种体制）。他痛惜这将造成设计和构造是完全互不相关的学科的印象。与此类似，次年同一刊物的主编（他也赞成古典主义）尖锐地评论说，那些报考罗马奖金的人，必须将自身超脱出他们生活的世界，为的是在产生学院派艺术的一个理想之前，能保持在永恒的冥想之中。为了证明他的看法，他指出该年题为"东方首都的一座法国大使馆"的设计方案中竟然包括这样的指示："必须设想这座大使馆是用一切华丽装饰赋予生机的，这些装饰应是路易十四时代所习见的！"

然而，在19世纪的最初25年里，法国的建筑学生至少还有机会学到隆德勒的《建造艺术的理论与实践》（初版在1802年）。这本书，作为第一部房屋构造学方面的综合教科书，无疑地是当时最具有合理化影响的事物之一。他和当时的工程师们一样（他在建造圣热讷维耶沃教堂时，曾与工程师们有过密切交往），也主张建筑的根本目标就是建造坚固的房屋，以确切的数量选用材料，并以技巧和经济的方法将它们就位。建筑与绘画和雕刻不一

样，它并非一种惟一目的是讨人喜欢的艺术，那种艺术家在创作自己的方案时，才能沉迷于自己想像的灵感之中。建筑是一门科学，它的基本目标是建造得坚固、使用方便，并使所需部分组成最优美形式的房屋。

隆德勒的书最后重版了多次，并被广为模仿，其中著名的有德国工程师C·F·威博金（他的《土木建筑学》出版于1827年），还有彼得·尼科尔森（他的出现在1823年的《新的实践建造者》一书，简直就是隆德勒的《建造艺术》译本的抄袭）。此外，莱翁斯·雷诺的《建筑论文》显然是对隆德勒已经如此顺利开创的趋向的反映，该书在前一章中已经谈论过了。雷诺本人声称他的目的在于表明“我们建筑的主要形式在其基本原理方面是显然理性的”，如果在以往的形式发展中，科学家们曾有过足够知识的话，这一历史真理大概早就被科学所证实了。据此，他大概指的和后来奥古斯特·舒瓦齐（这是另一位著名的工程师，他最后成了桥梁公路学校的建筑学教授）所说的是一个意思。他在其《建筑历史》（1899年）中断言：古希腊时代曾使大理石神庙的结构符合于已经由虔诚的传统确定的古风的木构形式。因而雷诺也曾断言：多立克柱式的精神就在于“以显然合理的结构体系为背景，去寻求装饰”。

毋庸置疑，古典式理性主义者们不愧于他们的这两个称号，因为他们肯定倾向于使每个设计构件合理化，同时也一样显然不愿抛弃任何传统的古典形式。但是，可以问一下：这种理想的结合究竟有什么实际好处？它有助于产生一种新建筑了吗？甚至产生一种适应于形成其理论的时代的建筑了吗？或者难道它只能以其理智表现的清晰而使其鼓吹者陶醉，同时又使他们更加确认由于时日而受崇拜的、过时的传统的不朽性吗？

必须承认：古典式理性主义并没有推出任何惊人的新建筑作品，而对于像W·V·皮克特这样的批评家们，由于他们认为进步的标准就是新奇，自然认为这种理论毫无价值。但是，如果以为古典式理性主义者的理想并没有多大好处，或者设想他们未能创作出适合于当代的建筑物，则是错误的。实质上，古典式理性主义者们要求建筑三件事情：第一，要求按照新确认的材料强度的科学，来重新评价全部构件的比例。第二，要求按照预定的居住者的实际需要，合乎逻辑地进行规划。第三，要求以更灵活的观

点看待古典的对称与整齐的概念。由此，例如为楼梯采光的窗户多半可以根据中间休息板来安放，而不是根据外立面的规则排列了。

撇开他们对待规划的态度不谈（这将在下一章中论述），古典式理性主义者的理论，因而最后变成了一位《建筑一般评论》的记者所说的“材料本性”所激发出来的哲学（比维奥莱特－勒－迪克早许多年，在弗兰克·劳埃德·赖特以前半个多世纪）。但是显而易见，只有当出于必需或经济而使用诸如金属或者（发明了的）钢筋混凝土这些新材料的时候，才显然能应用这种新哲学。因而，像其他古典式理性主义者一样，雷诺清楚地意识到：工业正在提供给他们的新材料，将会需要新的形式和新的比例，比如，铁柱就需要比石柱的间隔更远。这就是为什么拉布罗斯特的图书馆，以其高度达30倍柱径的科林斯式铸铁柱子，被非常正确地视为在当时具有革命的重要性。然而，也永远不应该忘记，拉布罗斯特也建造了一些其他建筑物，至少从表面上看，它们似乎只是新路易十三式的实例。因为凡是没有合乎逻辑地表明新材料的使用之处，理性主义者似乎也就自动地排除了新颖的表现形式。而只有那些不惜任何代价刻意追求“新建筑”的人，以及那些从方便或造价的观点上毫无任何理由地使用新结构体系的人，他们才期望在其所建的每种建筑物上，都创造出一种明显的新建筑来。就像拉布罗斯特说的：“作为整体建筑物器官的建筑组件，要根据它们必须满足的特定功能来修饰。从这点出发，需要选择一种根据其本性最适合发挥这些功能的材料。建筑材料的特殊本性对于与材料适合的形式，因而有最直接的影响，并且因而发觉了装饰本身与结构是紧密相连的。一座纪念建筑的美就在于需要与满足它们的方法之间的和谐表现。”

理性主义，不管是古典式的、哥特式的，还是折衷式的，是19世纪里传播最广和肯定最兴旺的建筑运动，并且许多看上去是复古主义的建筑物，其实是将理性主义者的设计思想付诸实现的真正尝试。这点甚至可以从1849年英国皇家建筑师协会提出的理想主义者的呼吁中推断出来，当时这个问题面对面地摆在整个建筑业的面前。根据这个官方声明的说法，各个历史上特定时期的美学，必须看成是来自当时奉行的结构原理。但是，在19世纪中叶，鉴于在新的结构标准、新的材料和新的需要方面，社会正经

历着显著的转变；当时建筑正面对着一个世纪以前还不存在的无尽无休的要求。皇家协会因此认为：正是此时，所有想跟上当代进步的建筑师们，必须互相协作去研究问题。它提到，理事会已经确定以提出更明确的目标和活动目的，使下一届会议更具有显著特点。他们大胆期望：协会的成员们将会认为有责任并且乐于对智力的提高贡献力量，这是他们希望见之于行动的。但是，这只能由每个人将注意力转向思考当代建筑设计的某些特殊方面，并将他的发现与同行们互相交流才能实现。

实际上，去创造一种与时代一致的建筑并不需要比这更多的东西了。但是，直到19世纪90年代初钢和钢筋混凝土框架开始达到商品化利用之前，理性主义者没有创作出学者们期待的、令人惊奇的、看得见和摸得着的成果。显然钢和钢筋混凝土正是古典式理性主义者的理想建筑材料，因为用这些结构体系及其通常形成空间的天然性质，它们被搞成横梁式建筑，并由此有了达到过去古典建筑美的可能性。另外，混凝土的防火和隔热性能，使它能够不用任何罩面就可应用，而这种罩面在钢结构中则是必需的。因此，不可避免地迟早会有人按照古典式理性主义者的原则去使用钢筋混凝土。结果，这个人被证明就是奥古斯特·佩雷。这位建筑师曾受过朱利恩·加代的培养。加代是最后一位古典式理性主义的伟大理论家，又是19世纪末出版的这方面标准教科书的作者。但是佩雷也从学习维奥莱特－勒－迪克的论哥特式理性主义的著作中，以及从他父亲的营造厂的实际经验中得到过培养。

对于佩雷的原则或他的事业，都没有必要再加以论述，因为这些已经用多种文字充分地写过了。但是，当考虑到造成下面问题的原因时，大概还值得谈谈：那就是为什么追随佩雷榜样的人如此之少，以及为什么他可以被恰当地看作是19世纪最后一位伟大的古典式理性主义者。（正如密斯·凡·德·罗，这位玻璃和钢的倡导者，可以被看作是20世纪的第一位伟大的古典式理性主义者。）有人可能论证说：一旦梅拉特发现用钢筋混凝土做薄板而不是做框架来使用，在工艺上更有效时，佩雷的原则就变得过时了。（虽然，这种论点似乎会被仍在现代城市中大量建造的钢筋混凝土建筑明显地驳倒。）有人可能论证说：一旦公众最后厌烦了他那体系中的檐口、腰线、壁柱以及其他一切组件，它们虽然

合乎逻辑，却太令人联想到过去了，佩雷的形式就变得不流行了。然而，事实上在钢筋混凝土结构中，传统的理性主义原则之被放弃，比上面这些理由要深刻得多，它与发生在雕刻和绘画艺术性质上的全部革命性变化是密切相关的。

根据J·A·博格尼在《结构初步》中的说法，建筑与绘画、雕刻的不同就在于：前者应用了物理数学的科学推演方法，而绘画和雕刻却依靠“对自然界最美丽的产物之忠实和巧妙的模仿”。与此类似，莱翁斯·雷诺在《建筑论文》中曾断言：与绘画和雕刻相比，建筑呈现出一种独特性。其中用以引出其表情的形式，乃是人类智力的产物，而不是从天地万物借来的。但是，随着抽象绘画和雕刻的出现，这一切全变了。从此以后，就像雷纳·班纳姆在他的《现代建筑指南》中所解释的，建筑从美学上被看成是“大到足够在里面走动的雕刻创作”。同时，像勒·柯布西耶这样的建筑师们，又公然声称抽象绘画正是他们的建筑创造力的基础。因而，从理论上探讨构件的合理比例与这些建筑组件最合逻辑的加工等等全部概念，从此以后都被视为浪费时间。没有任何人会同意约翰·萨默森在《天国大厦》中所说的，什么“技术的进步对建筑设计的进展实在作用甚微”啦，或说什么“我们时代的‘新材料’曾改变了建筑，这种说法决不真实”。确实，从信仰的本质来看，没有理性主义者可能会同意这种观点。可是，无疑地，建筑形式要依靠结构的认证，已经不像过去那么流行了。而且尽管密斯·凡·德·罗及其大批门徒们的作品曾作为完美典型，古典式理性主义却被探索一种更为激动人心的抽象形状暂时夺去了光彩。

* * *

哥特式理性主义，正如已经指出过的，在18世纪中叶与古典式理性主义从理论上是难以区分的，因为两者都表明了同一信念，即建筑是从结构形式的最经济利用而得到其最佳表现的。但是不可避免，这两者最后又不得不分开，因为下个世纪里，在古典式复古主义与哥特式复古主义之间兴起了普遍争执。表面上，哥特主义者促成这种分裂的原因是：他们对古典主义者使用平券表示反对。他们满有理地论证说，这在结构上不合理，并且是将不合适的结构系统硬去适应一种预先想好的建筑形式的显眼的例子。但是分裂的真正原因实际上是：他们像因为结构的理由那

样，也因为宗教的、社会学的或民族主义的理由，而如此热烈地信仰哥特式，因而不愿在古典式和哥特式理想之间搞一个合理的综合去妥协。直到19世纪末，随着奥古斯特·舒瓦齐的历史著作以及朱利恩·加代的理论著作，才完成了这个综合。但是此时，新结构系统已经使任何基于砌筑结构的建筑理论实际上成为过时的了，因此，虽然这种综合不是无用的，然而却未得到它在50年代前可以得到的那种直接好处。

当哥特式理性主义者极力主张独立于古典式理性主义时，他们的主张的弱点就是：在19世纪里，它意指复活而不是改进。因为，不管为用楔形石建造横梁式的复杂技术中，古典式的切割法看上去如何浪费，它至少确实在组成一个从中世纪末持续地发展至近代的砌筑结构体系。可以论证说：当哥特式理性主义者们坚持建筑工匠必须彻底重新训练的时候，他们的要求并没有什么不合理，而事实上表现着卓越的远见。这方面，近年内建筑工匠的训练比起一百年前，已经变得根本不同了。不过，必须特别提到，甚至古典式理性主义者们，也从来没有否认建筑技术一定会变化和进展。他们只是否认：为使这一演变过程正常发展而返回到中世纪的必要性。就像莱翁斯·雷诺提出来的："中世纪的艺术是死了的，虽然一个人能用电刺激尸体，但却不能使其复活。正因为13世纪的建筑在当时是真实的，它在今天就会是完全虚伪的。"

1845年，在法国就修建巴黎圣克洛蒂尔德教堂的争论中，这种左右为难的情况变得非常明显。当被要求专门对此问题发表意见时，学院方面坚决主张：尽管哥特式教堂创造的宗教气氛不可否认是恰当的，但也不能为了将纪念性表现赋予一个已经具有新的需要、风俗和习惯的社会，而容许倒退四个世纪。它声称：要使社会成为艺术上丰产的，只有一个自然的和正当的方法，就是说它应是属于其自己时代的，与其所在世纪的观念共存的，并运用能够找到的文明世界的全部力量，例如"以收集从古至今一切有用的构件的办法"。自然，这最后的折衷主义理论不能使更自信的哥特式理性主义者满意。于是，他们的领袖维奥莱特-勒-迪克在其早期生涯就用一本题为《论19世纪的哥特式风格》(1846年)的小册子进行了反驳。其中，在批判了折衷主义缺乏整体性以后，他宣称：整体性只能像在哥特式建筑中那样，来自

结构一致的体系。

为证明模仿哥特式是正确的，维奥莱特－勒－迪克宣称：鉴于艺术是以逐渐转变而进展的，因此为了使自己摆脱前不久的束缚，应该允许建筑师们模仿那些他们能找到的、基于最合理结构体系的建筑。由此，他们会在适当的时候创作出新颖的杰作来。但是，他这种论点的空虚，在五十年后就变得原形毕露了。因为直到19世纪末，随着阿纳托尔·德博多的混凝土的圣让－德蒙马特尔教堂的兴建，才有一位维奥莱特－勒－迪克的门徒成功地放弃了单纯模仿哥特式。实际上，哥特式理性主义者立场的惟一坚固防线，就是说哥特式是砌筑结构中最科学的体系，因此在砌筑式建筑物中，必须毫不迟疑地采用它。（从已介绍过的G·G·斯科特与詹姆斯·弗格森之间的争论可以想到这点。）但是，在采用中世纪砌筑原则与仅仅遵照中世纪的建筑样板之间，在实践里真正区别是很困难的，并且甚至可能在理论上也讲不通。许多人一定也经历过像理论家J·L·佩蒂特那样的幻想破灭，他在1856年曾非常机智地告诉斯科特说："当少数有价值的现代哥特式作品存在之时，我曾想到哥特式复兴是可能的，并认为对古代实例仔细研究，会使我们能够以古代的精神去工作。但是，当看过许许多多颇有价值的新哥特式作品之后，我却认为，复兴这种风格的尝试将不会得到成功。"

在19世纪，哥特式理性主义相对地影响不大的另一个原因是约翰·拉斯金的转向。在《建筑七灯》中，特别是在"真实之灯"的一章中，看上去拉斯金好像赞成建筑形式本质上是结构形式这个看法。但是，由于被威尼斯彩饰法吸引的结果，我们已经看到，他不久之后又如何判定"内在结构的科学"必须放弃，并说正像新教曾经轻视艺术那样，"理性主义又败坏了它们"。他的主要敌手E·L·加伯特在《设计原理初论》（1850年）中曾表示说，这种看法导致了两种有着"建筑"称号的大不相同的艺术，其中比较普通的一种可以下定义为：属于无论什么阶级的衣着的艺术或伪装的房屋，它们具有过去时代里建造的、属于上层阶级特色的布景式表现。许多哥特式复古主义者曾勇于试图避免陷入这种错误。但是尽管有A·W·N·普金与G·E·斯特里特的努力，英国的新哥特式建筑还是一种服装，它是为了宗教的、社会学的或民族主义的原因而使用的。哥特式理性主义的原则的最有力的倡导者

是位法国人，他的名字已经提到过，即E·E·维奥莱特－勒－迪克。

英国亦不乏那些急于将哥特式理性主义观点呈献于英国公众面前的应时作家。早在1805年，约翰·罗比森博士在论《机械的哲学》的系列大学讲座中，就曾宣称："哥特式建筑大概有资格被叫做理性的建筑。"并且告诉听众们他们将认为这个称号是恰如其分的，如果他们通过研究哥特式拱的结构，并通过考察其组成部分："不是作为装饰，而是作为有用的部件。虽然所有这一切，没有机械学的知识是不能理解的，而我们的职业建筑师中，只有极少数人才具有这方面的知识。"然而罗比森的看法还是典型的18世纪的观点，其中并不同意说哥特式的任何东西都不能批评。因而，他相当敏锐地看到，中世纪的建筑师们尽管有理性主义，但经常在木结构上模仿砌筑的形状，就像古代的建筑师们曾在石结构上模仿木结构的形状一样。正是这点使得他向学生们指出，理性的形式与好建筑之间的关系，并且他甚至促进了乡土建筑的理论，因为他指出："鉴于石头是我们建筑物的主要材料，装饰建筑的部件应该是在简单石头房子的基本的和自然的部分上的精制品。"因为这个理由，他认为砌筑，而不是木工，应该构成当代建筑的基本设计原则，并且因为砌筑又是哥特式的特征，他认为哥特式原则应该占优势。与此类似，他注意到中世纪的北欧建筑被说成是以高坡屋顶为特点的，他向听众们提出异议以证明这些所基于的原理是虚假的或俗气的。

早期另一位同样无偏见的哥特式理性主义的支持者是英国的汉弗莱·雷普顿。他在《造园法与园林建筑》（1795年）中宣称：哥特式建筑中结构的指导原则，就是每个券都发挥侧向推力，因此哥特式建筑依靠的是一种拱座体系。他也觉察到"经常被误认为装饰之用的"哥特式尖塔，在加压于扶墩顶上时，也发挥着一种结构功能。但是，雷普顿可能是最后一位理智地论述哥特式结构的英国理论家，他没有从感情上卷入哥特形式的社会学的或宗教的含意中去。从此以后，论述哥特式建筑的书则形成了一类"表态文学"，其中结构原则只代表所授课程的次要方面了。

由A·W·N·普金所著的《尖券的或基督教建筑之真实原则》，可能是第一本以有条理的形式阐明了下面概念的书：即哥特式建筑是惟一真实的建筑，它所以真实，部分地是因为它的形式只是

来自结构的法则。它是1841年出版的系列讲座，并在1850年译成了法文。它一开始就解释两个重大的设计规划：第一，在建筑物上，不应该有在使用方便上、结构上或礼俗上没有必要的部件。第二，所有装饰必须仅限于将一座建筑物的基本结构加以丰富。这个结构本身将随着所用材料而变化，因此设计必须适合于建造用的材料。他坚决认为：只有在“尖券建筑”中，才贯彻了这些重大的原则。为了用实例证明这点，他引用了中世纪建造的各种建筑类型，从大教堂到简单村舍。

根据普金的看法，哥特式建筑不是隐藏其结构，而是美化它。因而一根哥特式柱子是一个建筑部件，它只有当上面的荷载要求支住，而无实墙承重时才使用。因此，附墙的古典式壁柱永远是错误的。与此类似，哥特式礅柱也同时表现了它们的用途，它随着升高而承受的压力减少时，自然地缩小了尺寸。而与此相反的总保持宽度基本相同的古典式壁柱却是不合理的，像是一种表面上求变化的形式而已。飞扶券则表现出建筑物的基本支撑被转化为轻巧和优雅的装饰的方法。他反问道：“谁能站在亚眠、科隆、沙特尔、博韦或威斯敏斯特等大教堂的悬空券之间，对统一于结构中的力学技巧与美丽的形式之间的结合，不叹为观止呢?”一些理论对手也能这样说，并且如此说了。但是他们的看法，都被普金轻率地置之不理。普金与其说是位建造者，不如说是位制图者，并且过分迷恋哥特形式，而难以接受莱翁斯·雷诺的清醒的论点，这种论点认为飞扶券是一种不必要的奢侈。这正像他并不理会中世纪尚难精确地计算这种结构，若不是经常监察，就不可能保持维修良好。

在1843年，普金以他的《为基督教建筑的复兴而辩护》一文，来反驳对他的攻击。在整理出许多赞成哥特式的宗教的和民族主义的论据以外，他又重新提出了理性主义者的观点。他写道，建筑技巧就在于体现和表达出所需的结构，而不是以借来的面貌去伪装它。因此，小农的茅屋、自耕农的村舍、农夫的住所和领主的宅院，每种都能成为各有特色的完美之作，其中“凡经自然处理而不是伪装或隐藏了的每座建筑物，都不能不漂亮”。作为表明哥特式对现代城市有多么合适的例子，他甚至加了一张新哥特式商店的插图，图中在下面的窗户上边刻有招牌，上而用哥特式字体大写“G·爱德华兹，食品和茶叶商”。但是在实践中，

哥特式理性主义者的理论主要是作为对某个基督教建筑类型的辩解之用，正是因此，当试图使哥特式原则适应当代世界的比较世俗的要求时，其论点中的大部分就对不上号了。

当时另一位重要的英国著作者是艾尔弗雷德·巴塞洛缪。根据伊斯特雷克的说法，他是第一位哥特式复古主义的历史学家，是“第一个明确阐述下面原则的，即建筑中真正趣味的条件总是与结构的优点密切有关的”。因而，他在其颇受降德勒《建造艺术》影响的《实践建筑说明》（1841年）一书中，就声称他的目的是证明：在所有过去的年代里，建筑中纯粹的趣味曾经是纯结构上的，而“在尖券建筑中，一切都是结构上的”。但是，他不特别具有纯理论上的写作才能，他也未曾真正试图去分析过去伟大建筑的结构优点。毫无疑问，事实上E·E·维奥莱特-勒-迪克才是第一位哥特式理性主义的真正重要的鼓吹者。此人早年从事修复和研究现存的中世纪的纪念建筑物，因而他比任何同代人都更能正确地查明这些结构的原理，这些原理则应是哥特式建筑的理论基础。

维奥莱特-勒-迪克在国内是有先行者的，我们已经看到18世纪的古典主义理论家们如何准备好了这个基础。他也承认曾受惠于一位不出名的作家，名叫弗雷曼，此人对圣母教堂和圣夏佩尔教堂的结构叙述出版于1702年。另外，虽然哥特浪漫主义的建筑在法国从未盛行过（在法国它被嘲为“行吟诗人风格”），但到1840年代，法国却已经有了相当数量的对中世纪考古的学术研究；并且这方面的许多通俗作品也已出版了，如J·B·塞鲁·德阿然古的《4世纪至文艺复兴的艺术史》（1823年），它虽然很不准确，又偏爱意大利罗马风式，不过仍将哥特式建筑作为一个连贯的体系提出来了。在1842年，《建筑--般评论》发表了威利斯对中世纪拱结构研究的译文，同时引起对哥特建筑的理性主义相当大兴趣的，是由于出版了拉曼内斯的《论艺术与美》（1841年）的文章，其中声称哥特建筑的特点就在于：如此众多的形形色色的构件被统一于单一形式中的有机方式。从而，就无怪乎在1840年代初的一些年轻建筑师中能发现对中世纪建筑的热情了，例如表现在那些年沙龙展览中的中世纪建筑画。

这里不需要详述维奥莱特-勒-迪克所阐明的一般理论，因为对他的学说的综合研究已经由约翰·萨默森出色地写成，并以

题为《天国大厦》的系列文章出版了。现在仅仅指出维奥莱特－勒－迪克在《建筑讲座》中所阐明的理性主义的独特性质也就够了。该书初版于1863年，随后于1889年在美国重版了其英译本。

首先，必须搞清楚，虽然维奥莱特－勒－迪克基本上关心的是哥特式建筑，但他不像普金和拉斯金那样，他既非一个浪漫主义者，也不是一位宗教热心人，他十分乐于承认，甚至希腊神庙就其发展而言，也是合乎理性的。他曾毫不含糊地声称：希腊建筑中“看得见的外部形式仅仅是结构的效果”。或说：“希腊建筑的外部形式仅仅是有理结构的结果。”尽管他看不起罗马建筑（因为是饰面的混凝土），和文艺复兴建筑（它虽然不是混凝土的，但据他看，是从它而来的），他却大为赞赏那些不见得成功的建筑物，如协和广场的加布里埃尔的宫殿，那是用独立的古典式柱子支着加固的平券檐部和平砌拱。他宣称：“希腊人发明的建筑柱式就是结构本身。”他几乎是将劳吉尔的话加以解释地说：“因而，希腊建筑物的结构和外观在本质上是统一的，因为不可能除掉此柱式中的任何部分，而不破坏此纪念建筑本身。”

自然，在他看来这个原则的最佳表现是在哥特建筑中。他写道，可以理所当然地断言：不可能将13世纪建筑的形式与其结构分开，因为该建筑的每个部件都是结构上需要的。因此，不可能除掉或者加上任何装饰形式而不损害建筑物的完整性，或用他的话说损害其“有机体”。他的看法是：13世纪的建筑具有真实的和放之四海皆准的优点，因为它的形式是从有理的原则，而不是从武断的形状演化而来的。因而此形式永远也不会是任意的，由于它仅是结构的表现。他谈到（其中暗含着对维特鲁威式规则的批评）：“我不能给你们强加于形式上的规则，因为建筑形式的本质是使其本身适合于结构的每种需要。给我一种结构体系，我愿给你们自然地找到它应该产生的形式。但是如果你们改变了这种结构，我将被迫改变其形式。由于结构变了，外观上也要变，但精神却是不变的，因为精神恰恰是表现结构。”

在这些原则的基础上，维奥莱特－勒－迪克思索了适合他所处的新时代的建筑性质，但是与大多数复兴哥特式者不同，他不仅欢迎铸铁，而且设想只有应用某些这类新的结构材料，才能演化出新建筑来。他写道：“建筑只有在严格地运用一种新结构中去寻求形式，才能给自己配备以新的形式。”可遗憾的是，他对

发现新形式的渴望，害得他设想出来铁和砌体的结合，这是任何老练的建筑承包商都不会给以片刻支持的；并且还害得他设想出三角部分系统，这则是任何工程师都会加以嘲笑的。这方面，值得将他的成就与奥古斯特·佩雷的作个比较，佩雷曾从维奥莱特-勒-迪克的理想中找到了如此多的灵感。佩雷的优势所依据的事实是：他仅仅采用并且改进了一种已经由工程师和承包商发展了的结构系统，因此，直到发明了更经济与更合理的使用混凝土的方法时，他的系统仍然保持着有效。但是维奥莱特-勒-迪克的系统，则是他自己未经锻炼而思索出来的空中楼阁，在当时就没有得到建筑工业的支持，因此他想像中的方案极少有发展的意义。不过，虽然维奥莱特-勒-迪克发觉自己不能发明出一种新建筑（主要因为他不幸早生了半个世纪），他的著作却是后继者的结构上理性主义的主要来源，而且应该指出，从来没有人提出过如此有条理的和如此能言善辩的理性主义者观点。

维奥莱特-勒-迪克对于像阿纳托尔·德博多与奥古斯特·佩雷这些下一代年轻建筑师的重要影响，主要来自他对中世纪砌筑结构的细心研究。这些研究包括在他出版的《11世纪至16世纪的法国建筑词典》一书中，特别是在长达278页的题为“结构”的一章里。其中他宣称，他的全部方法都基于一个设想，即“中世纪的建筑与结构不能分开，其中建筑只不过是由结构本身支配的形式”。与此类似，在同一章里，他解释说如果仔细地学习，那么中世纪建筑师所使用的灵活原则，就能够将读者引向进步之路，因为这种学习容许各种革新和应用各类材料。他写道：“中世纪的原则恰恰就在于：能使每件东西——材料、形式、规划和细部——都服从于推理。”但是他对佩雷的影响还不仅仅来自他的理性主义，而且来自他坚持必须将建筑看作在现场进行的一个过程来研究，而不单是作为描画和学究式研究的一个样子。如此凑巧，佩雷的父亲是一位建筑营造商，这在巴黎美术学院的学生中间是少有的。因此，促使他能直接得到实践的知识，从而成为一位维奥莱特-勒-迪克所赞赏的那种“有技巧的施工者”。正是这种经验，结合了恰巧这时工程师和营造商正使钢筋混凝土框架结构的技术趋于完善而达到成熟，才使他成了一位公认的并非常合适的先驱者。但是，我们也不该忽略，这种建筑手艺方面的强调在其他地方也是有影响的，如在著名的包豪斯；而且值得指

出：密斯·凡·德·罗在自成一家以前，也经过一番严格的实践训练。有人可能感到遗憾，早期包豪斯课程中的这个基本概念，已经在建筑教育中被普遍放弃了，虽然也可能有人辩解说，建筑技术中的实践技能，只是在激烈的建筑变迁时期才是极为重要的。

哥特式理性主义的一个较少获益的方面，但却是一个对随后建筑理想的发展具有相当大的影响的方面，是认为结构多少是个力学问题的概念。“建筑力学”这个专门名词，大概是由艾尔弗雷德·巴塞洛缪第一次使用的。当时他曾以在一个哥特式柱礅的图解上添加一具人的骨架略图的方法来说明它。面维奥莱特－勒－迪克也提出来了这个想法，他将一座哥特式主教堂的稳固性与人的骨架的稳固性加以比较。他说，正像人体是用两个尽可能少占空间的小点支撑在地上一样，哥特式建筑物也是用一种“腿儿”的体系站立的。它的稳固性只有靠上部的结合与展开来保持。因而，人们不可能移掉这些上部“器官”之一，而不眼见整个建筑物毁坏，因为它仅仅是通过平衡规律来得到稳定的。

当时，有许多值得尊敬的工程师驳斥了下面的观念，即从哥特式复兴的意义上说，力学平衡是结构上的理想之物。例如，莱翁斯·雷诺在宣告飞扶券不适用时，就更喜欢早期的中世纪建筑物。那时扶券系统是由屋面遮蔽起来的，或者更进一步，结构本身够结实而根本不需要抵抗侧向推力。与此类似，他还大加嘲笑所谓哥特式支柱的大胆。他宣称这纯粹是虚假的，哥特式柱礅根本不是真正过于纤细，而仅仅是由于用了复合柱身的装饰表现，才看上去细长而已。但是，我们将看到维奥莱特－勒－迪克与雷诺对立的看法主要并非导源于数学分析和结构逻辑，而是来自与古典派和哥特派观点相联系的对立的美学成见。古典主义者一直赞成故意地追求明显安定感，并早在1676年法兰西学院就订下了规矩，说什么：“吾人不仅应注意到一座建筑物的真正的和实际的稳固，而且也要注意到稳固的外观，为的是避免哥特式的那种显出爱好搜奇的异想天开。但是，恰恰是使人惊叹又使人完全出乎意外的效果，曾使哥特式理性主义的浪漫派先辈们高兴，并在像维奥莱特－勒－迪克这样的理性主义者从结构上进行辩护以前，就使他们赞赏起哥特式的大胆了。后而这种态度在以后的年代里盛行了起来，这情况对任何一位极不熟悉20世纪建筑的人来说，也是太明显了。因为现在，几乎必须将建筑物支撑在维奥莱

特-勒-迪克会称为“腿儿”（勒·柯布西耶称它为桩）的上面。此外悬挑对早期古典主义者来说总是靠不住的（因而称之为错误支承），而现在它却比任何其他美学手法都更流行。实践上，佩雷与勒·柯布西耶之间最自相矛盾的区别之一（它说明前者的声名不显与后者的持久成功），就是勒·柯布西耶虽然总是表面上否认哥特式建筑的历史教益，不过他仍然采取了将每座建筑物都放在桩子上的感情用事的意向。（他说过，因为“大教堂并非一件造型作品，它是一出戏剧——反对地球引力的一种战斗，它是一种感情用事的感觉”。）至于佩雷，则在加代的古典主义影响之下，却总在追求安定的视觉效果。像雷诺这样的古典式理性主义者曾宣称：13世纪的工匠们追求制作上的困难是不合理的，但恰恰是这种制作的困难特别使哥特式理性主义者们激动，虽则他们的建筑物中，只有极少数比他们鄙视的古典主义者造得更为大胆。

哥特式理性主义最有影响的方面，可能是表现于其强调“真实”中在道德上的启示。像查尔斯·巴里的儿子E·M·巴里那样的19世纪的古典主义者，满可以争辩说：“在一座建筑物中，得意洋洋地显示所有结构的粗糙面貌，并非真实而是作假。”但是，在一个自己公开表示厌烦虚伪的时代里，真实表现的呼声却具有不可抗拒的号召力。当奥古斯特·佩雷自夸在他的市政工程博物馆（1938年）里，没有1平方英寸的抹灰时，他不仅在非难“国际式”对抹面的喜爱，而且也在肯定他对一种理想的信念，这理想从上世纪中叶以来就已经是每个哥特式理性主义者的骄傲了。约翰·罗比森在前面提到过的《机械的哲学》的讲座中，曾注意到罗马风时期木屋顶的真实感。他说，它的基本部分“呈现如含意自明而值得玩味之事物”，并赞美那些细长交错的木料是“天生漂亮”，形成一种凡是木匠或对这方面稍有了解的人看见了都会喜爱的东西。拉斯金在《建筑七灯》中题为“真实之灯”的一章中对虚伪的谴责，进一步坚定并明确表达了一种普遍的情绪，这一情绪在当时那种诚实的和惟恐伪善的时代已经很普遍了。因而，伟大的英国哥特式复兴主义者的最后一位，C·E·斯特里特在英国皇家建筑师协会举行的论低碳钢结构的第一讲（在1880年）之后的讨论发言中，就表示他不喜欢隐藏起来的大梁，并且批评了斯科特的艾伯特纪念堂，他说因为“只有我们建筑师才知道它

是为什么和怎么存在的，但那只是因为我们已经被告知箱形大梁支撑着上部结构"。

今天，哥特式理性主义者的理想，在对结构特技的嗜好上与对粗糙表面的喜爱上，得到了最清楚的表现。正像1862年，弗格森曾要求住所的门应该处理得朴素，客厅的顶棚木料应该"暴露，大体上找方，并使螺钉螺栓全显露出来"。而今天所谓的新野性主义者要求，混凝土一定要用粗糙的盒子板浇灌，而不用任何经过表面修整的盒子板。确实，在美国就有些勒·柯布西耶的崇拜者的著名事例，他们花许多钱将特别粗糙的板材钉在光滑的胶合板盒子的里面，为的是得到这种人造的粗糙面。人们当然可以将这种态度当作一时风尚而不予考虑，并且毫无疑问，这种爱好粗面在某种程度上是反对1930年代与国际式相关的抹面的一种一时的反应。但是，如果低估结构理性主义的爱好（不论是古典式的还是哥特式的）对当代建筑的思索曾有极深刻的影响，则是不明智的。不论过去由于渴望卖弄而对强调结构的表现曾经多么夸张，或是由于竞相强调空间效果、雕刻效果以及新的规划要求而对它如何减弱，它在现代最富朝气的理想之中，仍是最有潜力的一个。而且，并非夸大地讲，对现代建筑思想的未来发展，它正是能够提供最有成果的前景的概念。

第 20 章　新的设计问题

本书中，不得不在各种不同的上、下文中使用“功能主义”这个词，因为它有几种含意。它可能意指一般的哲学概念，即一个完全满足其功能的物体，会自然是美丽的。就像阿奇博尔德·艾利森所断言的：“在实用的形式中，美是与其特性的表现成比例的。”它也可能意指另一种一般的哲学概念，即一个完全满足其功能的物体，会自动属于其时代，而不管表面上多么难看。就像弗雷德里克·埃切尔斯在其《走向新建筑》的序言中写的：“当工程师们专心于功能，并以及时地对新的要求作出反应为目标时，他们必然地会生产出新的和陌生的形式来，开始时经常令人吃惊，奇形怪状和可厌。”它还可能意指这样一种一般的哲学概念，即一个能够经济地满足其功能的物体，就具备了结构的完善。(虽然在这个意义上的“功能主义”实际上成了刚在上一章中论述的“理性主义”的同义语了。）但是，它的最重要的含意是涉及设计的，是与由比拟于生物所首先表达的下面概念有关，即是说一座建筑物（或一座城市）的内部组织是其外部形象的来源。或像勒·柯布西耶所简明表述的：“设计是从内向外进行的，外部是内部的结果。”

当然，甚至 17 世纪和 18 世纪早期的评论家们也了解，设计对可见的建筑特征具有一种重要的造型上的影响。(的确，关于“适用”的美的重要性，可以追溯到远古。）于是，J·F·布隆代尔的第一本书（1737 年）就题为《论乡间住宅的设计》。蒂尔塞莱特的《现代建筑》(1727 年）一书，据出版者在前言中告诉我们，特意在事先计划好要论述设计的新方式，它们曾赋予当时的民用建筑以明确的现代特征。甚至像威廉·米特福德这样的门外汉也

声称：建筑设计的首要原则必须是适用。适用这个词在1756年曾由亚历山大·杰勒德下定义为“符合目标之事物的合理，形成显然有别于形象方面的另一种美”。与此类似，J·C·劳登在其《村舍、农家及别墅的百科全书》中主张：“每一座建筑物是什么，就应该看起来是什么样子，并且一座建筑物的每个部分都应该在外表上表明其特定用途。”但是，用现在的标准来衡量，18世纪和19世纪早期的规划要求是很简单的，并且很容易适应常用的几何形状。以至其功能只能用比较肤浅的方法，而不是用建筑物的总构图去表现，例如用选择装饰物去表现。当然，J·F·布隆代尔曾试图找到一些更基本的方法，用平面来确切地表明一座建筑物的一般的外观，并在他的讲座中包括了对当时的建筑类型的一系列分析。但是，这些分析过于简单，以致实际上没什么用处。例如，在“证券交易所”的条目下，他搜索枯肠，也只能说：“维维安纳路的证券交易所，其最显著之处无过于有个带柱廊的院子，而且首层房间很少。”与此类似，他在论及工厂方面时托故推辞的理由则是，每种类型的工厂皆包含特殊的条件，它决定着组成诸房屋的方位、位置和体块的布置，所以对它们没有什么特别可说的。布隆代尔可能是正确的，他在暗指对这类建筑物是不能规定出普遍原则的，而每个工程项目只能根据当地的要求而个别制定。但是，了解下面这点仍然是重要的，即在18世纪中叶，事实上似乎只有两类建筑与建筑设计的一般理论有关系，那就是民用建筑（其范围是从宫殿到花园亭子）和宗教建筑（其范围是从修道院到路旁神祠）。

可是，在18世纪中叶，由于体验到了从发展中的文明去开发新建筑类型的需要，在建筑实践中已出现了一场革命。这个时代正是：公共行政事务的发展需要创造正规的市政厅；公共卫生学的发展需要为穷人设立正规的医院；以及公共娱乐的发展需要建造正规的剧场。一个世纪以后，整个一批新建筑类型出现了，诸如旅馆、银行、办公楼、火车站等等。同时人口的急剧增长，甚至使公共住房问题已非当地工匠和营造商所能应付，而转到了建筑专门行业的手中。

奇怪的是：这场革命在建筑上的第一次反映，却是在18世纪中叶为法兰西罗马奖金设计竞赛的学院派试题之中。正是为了这些设计竞赛，才第一次引出来一个“设计任务书”（即设计要求

的明细表）的观念，并且第一次采用以标准比例尺来制图的概念。直到 1744 年，一般在这些任务书里提出来的题目，总不外乎宗教建筑或民用建筑，或更经常是其中的局部，就像“一座教堂门廊”（1732 年）、“一座主祭台”（1734 年）、“一座楼梯”（1737 年）、或“宫中马厩”（1739 年）。但是，到 18 世纪中叶时，题目已经变得更复杂和更宏大了，到 1748 年，题目已是“证券交易所”；在 1757 年至 1761 年时是“音乐厅”；在 1764 年是“一所学院”；而在 1767 年至 1789 年之间，大型的公共建筑就占了统治地位，其中包括的题目如：海关、剧场、兵工厂（即武器工厂）、医院、温泉浴池、医科学校、监狱和博物馆等。

在某种程度上，采用这些新建筑类型是由于学院的竞赛变得越来越复杂和宏大的自然趋势。它也是由于受到罗马式复古的影响，因为罗马公共建筑物的复杂性，以及罗马人在这些领域的爱好铺张，都对当时的艺术家们具有强烈的吸引力，特别是对皮拉内西、部雷与勒杜。但是这个学院的趋向也反映出一种真正公共需要的苗头，它的惟一缺点是不顾建筑物包含的世俗的实际要求，而只是鼓励学生更乐于搞出一种纯粹想像的和如画般的宏伟形象。

这里注意到如此众多的罗马奖金方案所以不切实际的原因是重要的，因为类似的不切实际，在今天的学院方案中也是司空见惯的特点。赞成它的可以论证说：将学生限制在像摆在开业建筑师面前那样非常严格的要求之下，他的想像力就被束缚了，而不得不创作出平庸之作。但也可以论证说：给学生以完全自由创造的方式，他将暗中被引诱（特别在竞赛中）去创作脱离实际的图画，这些图画除了当作艺术作品外，没有现实意义。而这恰恰是 18 世纪和 19 世纪法国的建筑学校所发生的情况。由于任务书经常仅仅包括一些对设施的尺寸要求的比较含糊的指示，并且实际上规定了无限制的场地，方案就经常仅是根据当时流行的体量组合与窗户配置方法而安排的巨大的对称块体。一般来说，正是场地的自由体现了最大的危险。例如，虽然在 1771 年公布的一份医院的设计任务书长达两页，还包括了有关设施需要方面异常详细的一览表，但它对场地的惟一暗示是只提到可以利用“一块大约 36000 平方码的独立地段”，至于场地的地形和形状却没有说。现在可能有人论辩说，对任何医院的理想场地，正是这种大大方方

的一块开阔平地，因此这样处理并没有什么不合理。但是，如果我们详细考察一下自1787年以后的罗马奖金竞赛方案（这些都已由A·P·普里厄和P·L·范·克莱姆皮特以及他们的后继者出版了），我们发现它们都是基本上由设计体积的相同序列所组成，而缺乏那种由于明确的用途所必然要赋予的，确实合乎功能的形状的真正完整性。

《建筑一般评论》在1842年发表的一篇文章里很好地表示了这种困境，它宣称："在巴黎美术学院，表现出对一座大型建筑物的各个不同部分的利用上很少关心，学生们几乎不肯屈尊去牢记大厦的目的是什么。当发展一项设计时，首要的就是追求某种绘画的布置和一眼看上去令人愉快的严格对称。他们试图形成优美的图画样式，而不是设计合理的纪念物。"从1750年至1900年，所有的方案似乎都主要是以这种不朽的作品为目的而创作的，并不是以它应该执行的功能为目的。当我们将罗马奖金的设计方案与当时实际建造的同类建筑物作比较时，这点格外明显。从1750年到1880年这个时期，也就是在新结构系统允许发展高层办公楼以前，各种公共建筑物实际上经常是由一大群房间组成，并被压缩在一块受限制的、不规则的和封闭的地段中。因而对建筑师技巧的主要考验，就在于创造出最合意的体积、最有效的交通流线以及从指定的有限空间中得到最宽敞的院落。例如我们如果将罗马奖金在1775年提出的一座医科学校的方案，与同年由贡杜安实际建造的一座医科学校作个比较的话，我们看到尽管贡杜安的许多房间是使用不便的（归因于实际上他的房子盖在一处两边都不平行的地段上），而由于地段的限制，整个设计都具有一种真实性和完整性，而这却是同一题目的学院方案所一律缺乏的。

从18世纪开始对设计采取任意的学院式态度，由于迪朗教导的特别设计法而被发展了。大家承认，他的方法是特意为快速而设计的（这始于他为了综合工科学校的课程安排，而不得不使他的课适应于短期讲授），正是因为这个理由，他才采用了在方格纸上的实用设计法，用线来表示柱子的轴线，并将整个平面由一系列方块聚合而成。但是，虽然他是在给工程师们讲课，因而每个动机都是尽可能地实用，但他的设计显然缺少人们可能指望的"合乎功能的"性质。学生们首先被给予一系列抽象的理想的房

间形状，然后给他们看这些东西如何能够装配成如画的和平衡的组合或构图，这使人想到今天孩子们用积木创造的型式。但是，这些构图是纯粹抽象的，而迪朗还不厌其烦地扼要指出这种构图可以使用的范围。

公正地评价迪朗，应该指出他似乎对于像利奥·冯·克伦茨这样卓越的设计家们产生过有益的影响，并且他还出版过《古代与现代建筑物之概要与比较》（1800 年），其中的实例是根据建筑物类型安排的，并以同样的比例尺绘制成的。因而，就历史研究工作而言，他实际上是功能设计研究的先驱者。但是，在学院派的圈子里，似乎极少从这部著作中获得过有用的教益。在 19 世纪中，各建筑学派的趋势总是忽视功能的造型潜力，而赞美外部表现上更为省力的方法。甚至像气候这样重要的因素也不顾，其严重程度由下面的情况可知：当法兰西学院提出以"阿尔及利亚的总督官邸"作为 1840 年罗马奖金的题目时，根据亨利·拉布罗斯特的说法，结果是根本没有表现出任何气候的影响，每个设计全能建造在巴黎的马路旁而不会激起任何公众的评论。今天同样的态度又变得习以为常了（可以从下面的例子来判断，即勒·柯布西耶为哈佛大学设计的视觉艺术中心，竟与他在旁遮普邦的棉制品商总部的设计难以区别），这种情况使得拉布罗斯特的批评仍然有效。

回顾一下，所有现代建筑物的基本性质都是由它们所服务的独特功能所组成的，这对我们好像是如此显而易见的，而 18 世纪和 19 世纪的理论家们对这个因素很少注意似乎是很难理解的。举例来说，现在对我们显而易见的是：一座 1860 年代的新哥特式医院与一座中世纪的诊所之间的区别，并不在于结构或细部的任何根本不同上，而在于二者设计方法不同。然而，尽管 19 世纪的理论家们毫不掩饰地赞美这些壮丽的新房屋，但其中只有极少数人认识到，就在他们的眼皮底下，新的设计问题正在产生着一种新的建筑。虽然确实有不少聪明的作者也模糊地觉得正在出现这些情况，但是大多数人却被考古学以及创造在未来可以推测年代的断片的重要性迷住了心窍，以致很少注意当代建筑发展的真正性质。

另外，这时有许多具有保守情绪的人，不管他们在其他方面或者有进步的趋向，却坚决否定了新的设计问题能创造出现时代

的新建筑的想法。在他们看来，建筑仍然基本上涉及的是创造纪念物，据此他们心中想像的乃是像教堂、凯旋门和方尖碑之类的建筑，而将新的设计需要放在极不重要的地位。或许不必惊奇：威廉·钱伯斯爵士对于诸如锻造、烧窑、玻璃制品等等的工业建筑，竟认为是“令人讨厌的东西”，因为他是乔治时代的最后一位伟大的古典主义者，可以谅解他的保守见解。也不必惊奇：尽管约翰·索恩爵士对古典柱式方面有革命的想法，可他竟然痛斥多层建筑没有用巨型柱式是打算使人们以为是大工厂。他还竟然谴责在建筑物功能方面的新的多样化，说因为它是无节制的当时流行的复古主义的一个起因。但是，似乎奇怪的是迟至 1832 年，曾设计或改建过如此众多重要的公共建筑物的 A·T·L·沃杜瓦耶竟然在法兰西学院宣称：建筑的类型只有两种，即民用建筑（由居住建筑、工厂和农舍组成）和纪念建筑（包括神庙、巴西利卡、剧场、方尖碑、纪念柱、陵墓、监狱、输水道和桥梁）。还有塞扎·戴利在 1842 年写到他对工业建筑与纪念建筑的分裂泰然处之，还庆幸甚至地位不高的工匠的住所现在也如此华美，它们今后可以被看作是纪念建筑了。

偶尔，表面上进步和有远见的对于设计重要性的看法，也曾在 1750 年到 1850 年这百年期间表现出来过，但是当研究其实际内容时，他们对真正的问题又很少发表任何正确的评价。例如，劳吉尔建议在平面形式上有更大变化（这是与无所不在的矩形来比较，在 1750 年以前这种矩形除在教堂平面以外，事实上是必须使用的），并且宣布了警句“设计决定形式。”然而很清楚，他的目的不过是鼓励那种使人联想到后来部雷和勒杜的随心所欲的雕塑般的变化型而已。J·A·博格尼在其《构造基础》（1823 年）中以一百多页的篇幅专用于设计，迈出了前所未有的一步，然而他的公共建筑实例大多数来自古代，极少能按类别符合当代的用途。实际上，在雷诺的《建筑论文》出现于 1850 年以前，并没有其中图示和论述都适用新时代建筑类型的课本可供应用。而第一部真正详尽研究这个题目的著作乃是朱利恩·加代的《建筑的要素与理论》，它直到 1902 年才出版。

到 19 世纪中叶时，对这个问题的真正性质的某些认识，开始在新建筑杂志中表现了出来。意味深长的是：首先意识到它的是古典主义者和折衷主义者，而不是社会改革的哥特式复古主义者

(他们感到中世纪的构图更加令人满意得多，而且与其中世纪的细部又是如此和谐一致)。甚至哥特式理性主义者们也表现出自己对新构图形式的兴趣不如对新结构形式的兴趣大。迟至 1863 年，维奥莱特－勒－迪克仍然宣称："设计任务书的本质变化不大，因为在一个文明国家中的人们的需要是大体相同的。"另外，《建筑一般评论》第一期发表了一篇折衷主义的倡导者塞扎·戴利的文章，涉及给新的居住建筑以特征的问题，其中谈到："既然将其基本特征印在结构上的主要建筑外形来自平面设计，这就导致人们推断出：我们的居住建筑必然比过去的更加美丽。"在该杂志的随后一期，戴利批评了巴黎美术学院提出的一份任务书中所规定的某些条件，他说："在我看来，似乎显而易见的是：任何种类的建筑结构的特征和风格，基本上都来自平面设计安排的总形状。"到 1845 年，他在使读者们消除疑虑时说，为满足新要求经常导致采用那些传统建筑字母中找不到的形式和比例，他还指出：当时已是建筑师们将注意力更多地放在新的建筑类型上的时候了（诸如公共市场、工厂、仓库和车站），而不是放在"为显姓扬名的凯旋门和神庙"上。1856 年，他坚决主张说，既然现代社会是一个工业社会，它的纪念建筑就不是别的，而正是当时正如此大批建造着的火车站、百货公司、餐厅、旅馆、学院、图书馆、博物馆、法院和剧场。随后一年，他又声称：未来建筑的特点，可以从诸如旅馆和俱乐部之类的专用于公共聚会的建筑物中找到。两年之后，《建造者》杂志在发表塞扎·戴利对巴里的"改良俱乐部"的描述的译文时，又重新发表了他的上述意见。当时，甚至像德拉博德子爵这样开明的外行人也看出来，建筑师们一旦确立了 19 世纪建筑物所要求的恰当特征，"当代建筑在艺术史上就会得到它的地位"。

确实，到 1860 年代，建筑师们正开始变得更加体会到新建筑类型正对本世纪建筑作出的特殊贡献，他们甚至达到开始忽视外部表现，而全神贯注于平面设计的程度。例如，在当时的设计竞赛中常见的情况是：每个竞赛者要确定他的平面图，再根据它提交几种立面图——这种态度可能被认为是一种玩世不恭或冷淡主义的表现，但它通常只是对空间组织新的高于一切的重要性的一种表现而已。甚至在许多传统价值都应该予以保留的居住建筑中，也能见到这种态度。例如，罗伯特·克尔在《英国绅士住宅》

(1864年）一书中，只用了简短的和机智的一章，以同一平面为基础的十个不同"风格"的插图，就打发掉了外部表现的全部问题，而将该书的其余篇幅全用于设计的要求方面了。只有考古学家仍然迷恋于装饰细部，而排斥新的设计问题，全然不顾由总的构图形式所引起的差别。他们在这方面的疏忽今天也依然存在，就像有些艺术史家频繁地论述现代建筑形式的演化，而毫未涉及到它们归属的建筑类型的演化。

在设计方面最伟大的革命大约出现在1890年前后，当时新的结构系统已经使得没有必要再保证建筑物上层的隔断墙正好一直通到底层了。当然，也有像G·E·斯特里特这种对新发展感到遗憾的保守分子，他们痛惜建筑师们不再需要在设计上表现出足智多谋了，那是在没有悬空设墙的便利条件时，他们所不得不具备的。但是更有气魄和更少迂腐的比较年轻的建筑师们却欢迎这使设计更自由的助力，并在所有类型的建筑物中以支承点取代承重墙，借以创作出甚至比以前更加合乎功能的平面设计。自然也有某些建筑师滥用这些便利，用他们新找到的自由去创作任意和古怪的，并在功能上没有存在理由的形状，它们只能从新奇来说才是"现代的"。但是一般而言，"功能主义"的概念只能始于真正合乎功能的设计实际上成为可能的时代，尽管如前所述，功能主义的理想由来已久了。

大概，由钢和钢筋混凝土给设计思想带来的主要变化，是涉及"构图"与"任务书"这两个词的传统解释的。前者在本世纪初已经声名扫地，后者的意义在过去几年内则完全改变了。还不完全清楚为什么"构图"会变成一个如此不受欢迎的字眼。因为在设计原理上应用生物来比拟仍然像以前那么普遍，并且既然"解体"（decomposition）是描述在某些有机体中生命停止的公认方式，那么"构图"（composition）似乎当然是形容某些有机体中生命被创造方面的同样合适的方式了。可能，"构图"这个词之所以不再流行，只是因为它使人联想到巴黎美术学院所教授的设计方法。无论如何，巴黎美术学院体系的三分法（即"构件"、"构图"与"画详图"），现在已经不再作为当代建筑设计的基本原理的一种见解而被普遍接受了。要了解为何如此，就必须研究一下从18世纪到第一次世界大战结束时实施的学院式设计方法。

随着18世纪开始时罗马奖金的设置，以及保证每个竞赛全能

公正进行的需要，习惯的作法是：竞赛者要在上锁的小屋（或称考试单间）中，进行确定建筑物体量的大体布置（或称总体构图），并在规定的作图时间结束后，将一份复制的草图交给监考人。这个基本构图一旦确定，就不能再改变了，因此对基本构图的推敲和完成细部，以及对最终图纸的准备，都是被严格限制住的。赞成这种方法的人们可以据理论证说，在这种条件下来设计构图，学生们就被迫要快速地和清楚地表明其想法，并且能使他们受到在短时内创作出具有一致性和整体性方案能力的一种训练。但是，反对这种方法的人则论证说，给构图规定时间，以及人身隔离使研究受限制，就建筑教育而言都是与现实不符的。因此，这种方法必须代之以另一种方法，其中构图和搞细部同时进行，或在某些方面结合起来。

在法国，18世纪的方法在巴黎美术学院里仍然继续存在，但在其他大多数建筑学校中已被放弃了。这多少是由于：19世纪末发展的、盎格鲁·撒克逊系统的学院全时监督法，使得原来专为竞赛的纪律而设的方法成为多余的了。但是，完全撇开较旧的方法是不是建筑教育的好办法这个问题不谈，值得注意的是："构图"的基本概念总是令人不快地感到与绘画学校中传统使用的方法极为相近。例如，如果我们比较一下英国皇家学院建立的最初组织（那里在法国采用"美术学院"体系以前四十年，建筑就与绘画、雕刻一起讲授了），我们发现为讲授建筑而规定的方法，与为讲授绘画而规定的方法如出一辙。学院章程（1768年）中第十一款，为建筑教授设立的条款说，他将会"形成学生们的艺术鉴赏力，并且教给他们构图方面的法则和原理"。而这用的恰恰是有关绘画教授的第十二款中同样的词句。因此，在实际上"构图"总倾向于意指绘画的画面安排。因而，并非巧合的是：法国是在皮拉内西的影响下，英国是在索恩当教授的时期，贬低构图的建筑思想才变得特别显著。所以构图这个词终于不再当作形容制定出合乎功能的设计的手段，也就不足为奇了。

不过，放弃"构图"观念有一个重要的缺陷，那就是以再分的思想取代了组合的思想，即雷纳·班纳姆所谓的"再分一个大块体积，从中创造合乎功能的空间"。于是问题就明显了，虽然构图的传统观点决不是不许创造出一个大块体积（实际上，经常发生的情况是：当一位19世纪建筑师组织起构成建筑的各个基本

体积之后，最终结果是一个简单的棱柱体)。而再分的方式却不可避免地导致形式主义，或导致为他们自己采取任意形状的外壳。“构图”的巨大优点就在于工作程序，设计者靠它将内部空间合乎功能地彼此联系起来。还应该承认：不论古典主义的构图概念缺点如何，就其基本理想来说是指这种非常合理的方法，即确定许多合乎功能的体积，然后将它们连起来组成一个有机的与合意的整体。随着放弃“构图”这个字眼，人们很快相信：设计基本上是在一个无所不包的、事先想好的容器中安放隔断墙的技巧。往好里说，这种技巧可以比拟为动物的器官装入封闭的甲壳或骨骼，或内燃机等装入一辆汽车的方法来找根据。但是很清楚，这种偏爱任意的外套的设计方式，比起19世纪复古主义者所用的技巧来，甚至更为显眼。而工业设计家在“成型”的名义下加以利用的这种方法的含意，在论述20世纪抽象艺术支配的一章中，将会看得更清楚。

奇怪的是：诸如歌德和拉斯金这样的浪漫主义理论家们，与诸如弗兰克·劳埃德·赖特这样的浪漫主义建筑师们，也都不喜欢“构图”这个词，尽管实际上可能指望他们会赞成那些保证创作出来如画效果的任何方法呢。拉斯金在《威尼斯之石》里特别反对“构图”这个词，他说用这个词仅仅是为了表现一种科学的训练和有创造性的安排，以代替自然的或偶然的那种。赖特在《建筑的起因》(1925年）中也反对这个词，他声称：“我们可以不再谈论‘构图’了。”他并且主张，一件建筑作品必须被看成是一种流动的可塑物体，而不是某些叠加的、堆积的或组合的东西。不过，对构图概念的这种攻击，可能并没有什么深刻的动机，而只是从另一面反对整个传统的古典学说，那学说是由巴黎美术学院的教学词汇而在他们心中集中体现的。

比起“构图”概念来，一份“任务书”的概念从历史上看则呈现为一个非常不同的问题，可以从四个标题下去考虑它：第一，关于制订的方式。第二，关于与内部空间的分配有关的方面。第三，关于与外部空间和立面安排有关的方面。最后，关于如何考虑环境。只有从这四个方面研究任务书的概念，我们才能理解19世纪建筑师们的目标和难题，并且才能站在对他们面临的问题产生共鸣的立场上。

那么，首先让我们考虑一下在过去二百年间，用来制定一份

任务书的各种不同方法。在该时期开始时，简单地说，可以设想一份任务书只是一位业主愿望的表现，其中列举为特定用途所要求的空间。因而，建筑师的任务被简单地设想为根据空间的相互关系和外貌，决定适当形状和空间分配。对他来讲，并不需要过于仔细地了解：先前类似的情况是怎么做的；在别的地方类似的情况又是怎么做的；以及将来类似的情况又应该如何解决等等。他的任务仅仅是满足给予他的条件，这在巴黎美术学院作为学院设计任务书的传统程式中表现得很清楚。在那里，学生被通知"理论教授提出某某题目"，然后告诉他们其中包括的空间意图，偶然也指示有关其设置的标高如何。

在 18 世纪，根本没有任何任务书而精心设计壮丽的大厦，是理直气壮的（如偶尔发生在罗马市的法兰西学院的情况——典型实例是 1779 年雷纳的"教廷枢密官府"）。但是，到 19 世纪中叶时，建筑教师也变得必须面对现实了。早在 1823 年，路易斯·布律耶就在其《有关建造艺术的研究》一书中谈到：极为困难的是决定一座建筑物的全部需要，换言之即制定一份好的任务书。因此，这个任务书必须是由有关人士提供最明确的资料，并且是由他们参加讨论的结果。当不可能这样时，则它必须来自对在别处建成的、相当成功的同类型建筑物的仔细研究的结果。他写道："建筑师无疑地可以配合着起草这个任务书。但在这样做时，他必须努力忘掉自己是个有创造性的建筑师，为的是在完全掌握这个问题以前，不要有任何先入为主的看法。"他继续写道："如果有一部书，其中包括详细的任务书和设计得不坏的建筑平面，那将是非常有用的。因此，我在本书中曾试图提供后者的资料，其中将会找到市场、货棚、屠宰场、私人住宅、医院等等的任务书与平面图。"

像这种对任务书与业主之间的关系或者任务书与学生之间的关系的简单明确看法，其好处将是显而易见的。它给设计者一种严格的训练，特别是在学院的方案中，如果明显地不顾这些条件的话，设计可能立即遭到否决。甚至早在 1779 年，在 28 份提交罗马奖金的方案中，就有 15 份被刷下来，因为他们没有满足任务书里所要求的条件。然而，终于变得明显的是：甚至在巴黎美术学院，也没有人能够不经过事先研究特定类型的建筑物所包含的要求，而令人满意地设计一座大建筑物了。而这也带来一种想

法，即建筑理论的讲座中应该包括有关建筑类型方面的某种计划项目的研究。在一个编史工作统治的时代，这种研究当然也会从历史上来考虑了。例如，朱利恩·加代在由其《建筑要素与理论》(1902年）第二部分组成的、三卷专论建筑类型的著作中，他就认为自己的责任是从包括古代和中世纪的所有时代来描述和图示他的课题。当然，有某些建筑物（如学校）他只能局限于近代的例子，但他很少提出当代建筑师的作品，因为他认为评论在世的同行们的作品，未免太冒昧与不合适了。至于将来应该怎么搞，他则更少推测，因为他并不关心指出任务书应当包括些什么，而只是描述它们曾经包括些什么与当时实际包括些什么。这种态度主要是受到下面事实的影响，像大多数19世纪的理论家那样，他仍然将任务书看作基本上是由业主规定的某种东西，并且主要靠常识而不是靠专家的研究为基础。他从自己相当多的实际经验，很清楚地认识到：业主们对他们自己的需要也经常是不明确的，而当建筑物必须满足一大批人的需要时，在应满足的条件方面，更经常会众说纷纭。但是他仍然认为，充分地表明其要求是业主的义务，并声称在公共建筑物里，对委托的建筑师将要求给予充分和详细的表达，乃是有关当局的责任。例如，关于监狱的设计，他写道：“建筑师是一份并非由他发出的任务书的仆人，因为是立法机关随着道德家说监狱应该如何。”因而，加代并不将建筑师看成社会改革家，而只是看成社会改革的工具。

近年来，对于这种处境的看法完全改变了。现在，在学院的圈子里认为：有独创性的设计项目研究，特别是当它能够导致社会的或组织的改进时，是一位建筑师的主要义务。而业主们则被看作是无知的、说不清楚的、感觉迟钝的外行人；他们由于习惯势力与保守主义的性情，即使有足够远见模糊地觉察到一些东西，也是既不知道自己需要什么，也没有能力表达自己的要求。最近，伦敦大学的建筑教授声称：“现代社会，对一位建筑师想自动地理解建筑物需要些什么来说，是过于复杂了。业主也不知道这点，虽然他有时认为自己是知道的……业主对任务的指示几乎永远是错误的，而一个坏的指示的必然结果就是糟糕的建筑。”因而，当前最激进的意见与19世纪的看法，似乎已经相距十万八千里了。19世纪的看法与此相反，“糟糕的建筑”只能归因于贯彻任务书的方法，而从未归因于任务书本身。

另外，在某些建筑理论家中间出现了一种增长的倾向，即将建筑物的“项目编制”看作类似于电子计算机的“程序编制”。从最天真的方面来看，这种类比仅仅是已经分析过的以机械来比拟的浪漫主义概念的最新引申而已。而从更富有经验的方面来看，它是减少可能出现于比较复杂的建筑类型（如医院）中的那些“设计决定”数量的一种尝试，从而使设计本身更少随意性与更有实效。从这两方面来说，都意味着建筑设计主要是一件分析和研究的事情，而不是画图而已。或者换句话说，实用的考虑对建筑形式产生一种决定影响，这远远超出早先设计者们的认识。

当然，甚至在 19 世纪，也偶尔有理论家们意识到：建筑去发动社会改革，在战略上处于优越地位。甚至有些人提出来那种在 1919 年以后在先锋派理论家中间变得如此普遍的想法，即创造一种新建筑的最容易的方式，就是改变公众的生活方式。例如塞扎·戴利在 1840 年谈到：鉴于居住建筑是社会习惯产生的结果，“修改结果的办法应始于修改起因”。——这是一个革命的思想，它终于产生出所谓的 1920 年代“功能的”居住建筑，那时由勒·柯布西耶设计的每个工人的住所都像是一位艺术家的工作室。可能引起怀疑的是：从居住建筑的生活方式着手的改革，究竟达到何种程度时，建筑师才被认为是正确的。达到何种程度，也就是说他们被授权去强制人们采取新的社会习惯，而可以不管社会事业家的劝告和科学社会学的研究。但是，毫无疑问，各种类型的人类环境都曾经从建筑师在这方面的首创精神中得到过益处。即使实际上只能找到极少的例子，其中是建筑师独自设想出某种特定的社会改革的基本原理的。

在功能主义者的理想主义曾经如何影响现代建筑的方面，有三种建筑类型成了特别好的历史实例，那就是监狱、医院和剧场。它们基本上全是始于 18 世纪中叶的创造物（因为在此以前，是在非正规的房屋里提供设施的），并且全都具有要求满足某些明确规定的功能的普遍性质。对新监狱的压倒一切的要求是最大限度的监督；对新医院的压倒一切的要求是最大限度的通风；对新剧场的压倒一切的要求是良好的视听效果；并且除了监狱，都要求发生火灾时易于疏散。正是在这样一些建筑中，现代功能主义表现得最为充分，因此，19 世纪对它们进行了相当大量的建筑

研究。

要充分地论述在过去二百年间监狱、医院和剧场的演变——或论述这方面任何其他的现代建筑类型——恐怕都要求像卡罗尔·米克的《火车站》那样的大部头著作。况且，值得注意的是：监狱和剧场又是以这种专著论述的第一批建筑，而医院则是当作严肃的科研题目的第一种建筑类型。在1829年，L·P·巴尔塔出版了一部《监狱的建筑图示，或影响监狱的不同设计方法的比较》，(它受到1777年出版的约翰·霍华德的著名的《监狱状况》的启发)。在1782年，皮埃尔·帕蒂出版了他的《论剧场建筑》。1785年，法兰西科学院出版了论普瓦耶在巴黎的一座新医院设计方案的冗长报告。所有这三部著作所关心的都是：建筑师在造成进步方面所起的作用，或更经常地是使外行人的改进设想能付诸实现。它们还表明古典主义概念中的标准化所起的重要作用。这种概念（它被那些总是在首先追求有鲜明独创性的艺术作品的建筑师们如此经常地和荒谬地加以拒绝）意味着：一旦找到一个完美的设计方法，就满有理由地在需要它的任何地点重复其布置，只需稍微变更或改进即可。就像皮埃尔·帕蒂自己在《论剧场建筑》中谈到的："有人可能反对：从今以后剧场将只有一种形式，并且从而将必然像古代那样，使所有剧场看上去都差不多。但是，为什么不可以呢？难道将这类建筑都归并为适合其良好视、听目标的特点，就犯了大罪吗？"

不幸，照片的使用，也人为地妨碍了这种功能的标准化。因为本来在有插图的建筑杂志出现以前，相距若干里的两地有着相似的公共建筑物，似乎没有什么不合理的。而易于用照片并列比较这件事，却在建筑师中间造成了一种竞争的错误观念，据此每个集团都发觉自己不得不具有"独创性的"公共建筑物，而不管标准化形式是否已经最合理地解决了设施问题。

皮埃尔·帕蒂是一位旧学派的古典主义建筑师，因此对他来说，标准化并不讨厌。此外，他还可以被看作一位理性主义者。因为他也出版过一些对防火结构和城市规划方面的有趣研究；还写过两卷建筑构造，在布隆代尔死后补全了他的讲座。巴尔塔是勒杜的学生，他在革命战争中曾在工程兵团中服役，在1818年被任命为巴黎美术学院的理论教授。巴尔塔建议的改革中，极少是他自己的灵感，然而他目光敏锐，能看到因为新的监狱制度还只

是仅仅存在于它的创始者的心思，为避免“停留在老一套的传统里”，所以有必要从此深入到监狱设计的建筑要素的研究。设想到它们的后果，并且考虑使主要问题得到解决，他认为有必要将设计监狱的新方法基于一个“类似这些新想法自然组成的任务书上”。英国人已经试图在这方面以发展“圆形监狱”来作个榜样，也就是说依照该法，一排排牢房全从中心监察站放射出去（它最早是 1780 年塞缪尔·本瑟姆在圣彼得堡为监督工厂工人而首先发明的）。但是，巴尔塔不同意这个方法，并且在批评的时候，洞察到了它在比拟上的基本错误，就像新功能主义理论的许多其他引入歧途的方面一样。他写道：“英国人将其业已精通的机械学方面的才华引进了所有的工作之中，因而，他们也想要他们的建筑如同一架由单独电动机操作的机器那样运行。”这里我们看到了机械时代的功能理论的开端，因为在表达将一座监狱当作一架“居住的机器”的想法上，很难比这句话讲得更清楚了。

关于医院设计方面，普瓦耶重建巴黎医院的方案也使用了圆形监狱的原则（虽然在这个场合里，采用它是为了有利于交通，而不是打算集中监督），但是，科学院否决了这个原则，因为院士们是以圆形监狱式的实际例子为根据而反对它的。两个世纪以前，里昂医院就用过放射翼的想法（该处使用这种布置是为了使所有病人都能见到中央祭台）。科学院反对圆形监狱式的主要理由是它妨碍了良好通风，他们更赞成一种更适于防止疾病传播的隔离式病房系统。在这个时代，通风总是难于获得的，况且公众对它在治疗上的价值也理解甚少，在旧的巴黎市医院里，认为六个人占用一张医院床位，或 110 张这样的床位占用一间 85 英尺（约 26 米）见方的房间是完全适当的。相当有趣的是：这个时期人工通风的发展，主要还由于在医院和监狱设计上的研究。1753 年，斯蒂芬·黑尔斯医生曾将机械通风引进了约翰·奥尔德卡斯尔爵士的天花医院，也引进了温切斯特、达勒姆、什鲁斯伯里、北安普敦、纽盖特与梅德斯通等郡监狱。当 1830 年左右的时候，有位名叫查尔斯·西尔威斯特的工程师曾在德比诊所采用了一种最巧妙的通风系统，从 200 码（183 米）长的地下通道将新鲜空气输入，并在冬天用大火炉加热来送暖风。

剧场设计的问题与摆在医院和监狱的设计者面前的问题显然不能一概而论，因为采用的改革不是涉及到消灭不可否认的弊病

方面，而是涉及到改进现存的、尽管当时还是粗陋的舒适方面。不过，这三种建筑类型全有一个共同之处：即促使了建筑师以理想的布置来代替以前那种对已有建筑物的简单改造的方法。正如最早的医院经常是被修改的住宅或修道院；最早的监狱是被修改的城堡；法国最早的剧场通常是被修改的网球场，而没有适合的音响效果、合适的通风或防火设备，对于像舞台照明这些细节问题更是极少注意。说起来还是皮埃尔·帕蒂的功劳，他不仅对解决音响效果的科学问题作出了认真的努力，而且也对解决照明问题作出了有独创性的尝试。例如，他曾建议应该使用反光器去取代那些经常摇晃在布景前面的冒烟的灯。此外，他发觉盛妆的妇女总是观众厅里的主要装饰，他提出用环形包厢代替敞廊，并且赞成将其挑出在舞台上方，而不用那些挡住视线的柱子来支撑。

必须指出：帕蒂论剧场的书里没有插图，巴尔塔的《监狱的建筑图示》中的图示也只有平面图。但是，这不应该掩盖下面的事实，即该时代最关切的问题之一，尤其与功能主义的全部美学理论有关的是这样的布局方法能够并且应该表现于外表上。我们已经看到，19 世纪早期像迪朗这样的理论家们，曾认为一个好的平面会自动产生出一个好的立面。后来的建筑师们，在复古主义的影响下，从他们对“风格”选择的不严肃态度中，表示出对功能表现的明显的漠不关心。但是，许多建筑师实际上的确认识到：该时代的问题之一就是一个有效的平面如何能够不仅产生出来一个好立面，而且是一个有表现力的立面。有时，他们仅仅采用有些武断的表现方法，那是将重点放在联想方面的浪漫主义者建议的。例如，当他们用“哥特式风格”设计监狱时，是打算引起观者的敬畏与恐惧。甚至像 E·L·加伯特这样完全开明的理论家们，也认为对一座建筑物表现其功能来说，不能比这个更精确了，因为“现代建筑物的目的比表现上可辨认的种类要多得多”。但是，不少其他的人却看到，功能的平面与其建筑上的表现之间必须存在一种基本的联系，有些人甚至看到这种联系的确定，乃是现时代的关键问题之一。

明确地创造出一种既合乎功能又有所变化的建筑表现问题，看起来也许是不能解决的，原因就是可能有三种互相排斥的看法。譬如说，有人可能主张：每个任务书都是容许有几种解决办

法的（从而有一种惟一的、权威的功能表现就成为不可思议的了）。有人可能主张：一座现代建筑物需要尽可能多的适应性（从而外表必须表现出来这种所谓的“灵活性”）。或者有人可能采取下面的看法（这在谈到剧场、医院和监狱时已经说过），即功能主义意指将构图形状标准化。但在实际上，这些区别对一座建筑物的建筑表现上的基本问题影响不大，因为很清楚，每种看法全可以得到其自身的美学完整性。如果一座建筑物是考虑到易于进行内部更改而设计的话，它尽可以很好地从外表显示出来这个“灵活性”。如果它是为满足不甚严格的一套要求而设计的话，这座建筑物的总目的仍然可以在外表上十分鲜明。最后，如果每种建筑类型都被看成像希腊神庙或罗马剧场那样的标准化建筑，则两座这种建筑物之间的不同，可以从改变尺度或由于地点不同而得到。

对于每个设计问题的最佳解决，这种想法早在 19 世纪就由阿当上尉在《构造教程》（1840 年）一书中提出根据了。他写道：“幸而一个建筑工程的任务项目，都可以有几种圆满的解决办法，因此，一位设计者以坚忍不拔的精神，总确信能找到一个完全令人满意的解决办法。”可是，自相矛盾地，军事工程师们却是标准化的先驱者，因为从 18 世纪中叶以来，标准化的营房平面就已经司空见惯了，虽说这些标准在拿破仑战争以前并没有由官方规定下来。于是，它简单地成为编制目前的军事法规的一件事情了，其中决定每个士兵占的平方英尺数字、每间营房中士兵的数目以及每排房子中营房的间数。

不过，到 19 世纪中叶，惧怕标准化却几乎成了一个摆脱不掉的问题了。如果我们认识到它本质上是反对前一时期的简单化古典建筑的一个反映，我们才能理解维多利亚时代建筑的这种自觉的多样化。1840 年在伦敦，贝克街变成了居住建筑单调乏味的绰号了（它是由仍然以放纵的古典传统来工作的营造商和投机商们搞的威风的标准化建筑中最明显的例子之一）。同时在法国，《建筑一般评论》杂志对标准化的城市立面也进行了猛烈的批评。那里以一种标准模式为基础的住宅，被嘲笑地比喻为“一位老糊涂的唠唠叨叨，他用或多或少同样的词句，不断地重复同样的想法”。

“灵活的”设计，老实讲是近代才起始的。因为只是在 1890

年以后，它才显出重要性来，即在钢和钢筋混凝土框架结构使得隔断墙不必也是承重墙的时候以后。然而，当詹姆斯·弗格森在1849年建议以乌歇尔麻纺厂当作大英博物馆的样板的时候，他却曾设想出某些类似“灵活的”设计。他说：“如果我们用这个平面当作自然历史博物馆的话，你就会有2英亩（约8094平方米）大的使用面积。你可以在上面以任何形式，或根据你认为最宜采用的任何系统，来分门别类加以布置了。”当然，灵活性本来就是功能主义的一种类型。博物馆和办公厅为了适当地满足其功能，而需要成为可改动的，这方式对其他建筑类型来说并不需要。就连有些看来似乎意味着一种确定构图形式的建筑物，诸如剧场之类，偶尔也被设计成“灵活的”。例如1927年沃尔特·格罗皮乌斯设计的“总体剧场”，它被设计成可以改动去适合演员与观众之间各种不同的演出关系。所以可以说，表现建筑物功能的设计思想，比一个世纪以前包含更多的含糊之处，即使在任何一种建筑设计的形成阶段中，它可能仍然是一种不含糊的促进因素。

可是，很有可能未来的一代将认为：一座建筑与其环境的关系，较之孤立地考虑表现其功能的方法更为重要。假如这样的话，我们将看到又返回19世纪的城市设计思想了，那种思想是在第一次世界大战以后逐渐被放弃的。在1919年以前，一座城市建筑几乎总被看作是街道的一部分。换言之，它并不简单地是空间中孤立的物体，而是在前面和后面的两条连接立面中的一段，它与相邻建筑物以不显眼的分界墙隔开。因而，城市建筑的形式是按空间围合的概念考虑的，它的大小可以从采光井到广场之间变化，它的形状可以在方形和通道之间变化，它可能是难看的或是可爱的，统一的或全然不同的。但是，通过重建其中任何一段，或完成其中仍待填满的豁口，都总是直接地造成更好的或更坏的影响。

出现于20世纪20年代的反映，乃是反对城市传统概念的，而且像诸如勒·柯布西耶这样的理论家们的想法的重要性是不能轻视的，他声称现有街道是不必要的弊病。从此以后，城市就被当时最有影响的理论家们设想为一系列周围只有花草树木的孤立建筑物了。勒·柯布西耶在《明日城市》（1929年）中，参照一幅巴黎最豪华区之一的空中照片写道：“想一想，把这些到目前已

经像一块疮痂那样摊在大地上的破烂货，清除并且运走，然后代之以高达 600 英尺（180 米）以上的、巨大的、明净的玻璃晶体……我们的城市将不再是平摊的和杂乱的，就像从飞机上第一次展示给我们的那样乱得可怕的城市。它将直升天际，接受阳光和空气，它将是清新的、绚丽的和生气勃勃的。" 这样就不知不觉地重现了那对于老学院派和早期巴黎美术学院如此亲切的一种理想，即一种整齐对称的布局，它由每个都被当作孤立的雕刻品的一系列建筑物组成。它可以从所有方面孤立地观看、欣赏，特别宜于作画或摄影。

像剧场或市政厅之类的大型公共建筑物，当其单独矗立时，显然是最合适的。但是，也有某些著名作者像简·雅各布斯曾论证过：住宅和商店当其形成一种连续封闭空间部分时，作为人为的环境是最相宜的。可是这些问题已经更多地属于社会学和城市规划的范围，而非建筑历史了。现在需要说明的全部问题是：建筑设计的问题，以及对其功能的表现问题，与城市设计中的连续型或孤立型有摆脱不了的密切关系。虽然可以断言：当一座建筑物能被从各方面看到时，去表现其目的之理想就变得容易满足多了，而作为一条城市街道上的组成部分时，就几乎看不出来了。

*　　*　　*

最后，还必须谈一下关于机械服务设施方面的发展。它们虽然直到 20 世纪以前，对建筑设计的影响还不大，但它们是在 18 世纪末和 19 世纪初创造的，因此当研究 1750 年至 1950 年之间功能主义者理想的历史的时候，我们必须考虑到它们。

按照次序，第一项发明似乎是铸铁炉子。它是俄国发明的，在 1767 年首次引进西欧。从本身说，它似乎并没有体现出与 1750 年以前应用的取暖体系有大的根本不同，因为今天这种火炉会被看成比明火强不了多少。然而在实际上，它们却是革命的，因为是以辐射或以热铁表面对流的方法创始了取暖原理。这个原理在随后的几十年中，得到大量改进，它可以被看成现代应用的空间取暖的独特方法。

这个革命的方法并没有立即得到普遍赞成，而相反似乎大多数百姓都曾坚决地抵制过它。安装在英格兰银行里的铁炉子（那里的烟是向下从地板底下巧妙地吸走的），在 1787 年不得不搬走。

因为雇员们都抗议说，从铸铁表面发散出来的热是对身体有害的，而且室内空气不能像用普通壁炉那样得到更换和净化，他们抗议铁炉子使肺部失调，并使他们害了一种被形容为“铁咳嗽”的新病。稍后，《建筑杂志》的一位阴郁的通讯员抱怨说：当他在卧室里安上铁炉子以后，“我的睡眠被搅乱了，我的食欲下降，我身患伴着胸疼的猛烈咳嗽，并且还有难治的大便秘结。”当伦敦海关大厦安上铁炉子以后，海关的职员们抱怨说：这些炉子使他们遭受到“一种紧张感觉或脑袋发胀，太阳穴跳动和头晕，接着就常常出现思想混乱”。就像《建筑杂志》的编者同情地指出的：它“对从事重要的、有时是复杂的计算的职员来说，这一定是非常讨厌的”。不过，尽管有这些反对意见，新式取暖设备的生意似乎还够兴隆，如果我们可以用下面的情况来证明的话，那就是19世纪中叶在建筑期刊上刊登广告的专利炉子和散热器的数量，以及1851年以后各种国际博览会上展出这方面的发明是多种多样的。

这方面接下来最重要的发明涉及作为热循环方式而使用的一种重力热水系统。在英国的建筑物里，第一次安装上这种设备大概是在1816年以后，但它的发明至少可以追溯到1777年。那时有位叫博纳曼的发明家，曾将它用作他发明的专利的孵卵器的一部分。到19世纪30年代，不论是低压的或高压的热水系统都已大为普及，特别是用铸铁散热器取代了盘管以后。不过，建筑师们对这些专门技术表现出的兴趣不大。巴黎美术学院也未设采暖或通风的课程。甚至综合工科学校的莱翁斯·雷诺也提出：这个学科对专门技工（或称采暖工）来说，比对建筑师更有关系。

早在1784年，工程师们就在蒸汽采暖方面进行了实验。詹姆斯·瓦特的书房就曾用由地下室的锅炉供蒸汽的空铁箱来取暖，他并且在1800年在为曼彻斯特的李先生设计的棉纺厂中，将此系统加以修改使用，该处的蒸汽是通过支撑楼板的空心铁柱来循环的。在19世纪开始时，夏巴纳侯爵也曾在修道院花园剧场使用过一种蒸汽采暖的简单方法，但在该处空气只能通过由圆柱围起来的小管子来循环，它们形成了蒸汽不得不通过的套子。

首先可能意识到：这种发明对于比较朴素的建筑类型的设计方面影响不大，除非它们避免使用壁炉和烟囱。当然，在1838年，查尔斯·巴里曾对改革俱乐部里所使用的机械化设备的数量

大为赞赏（其中包括：蒸汽采暖、煤气照明、一种复杂的铃线系统、广为分布的冷水和热水，以及许多服务的升降机）。但是，就是在最豪华的居住建筑中，这样的讲究也是少有的，在普通的公共建筑类型中更是普遍缺乏的。而另一方面，诸如医院等大型建筑的通风需要，确实对设计产生了非常深刻的影响。前面已经介绍过，19 世纪早期在医院和监狱里进行的实验。首次在一座纪念性建筑物中，对这方面认真注意是在设计新威斯敏斯特宫时，当时国会的专门委员会研究了这个问题，并且征求对此课题有任何想法的任何人来提出最有成效的解决办法。

英国下议院的通风问题，已经是个老大难的问题了。当一个人了解到 1834 年大火以前的原来建筑物通风的差劲情况，就不得不感到惊奇：原来 18 世纪中英国政府的行事，并不比今天某些历史学家所设想的更糟。在 1723 年德萨古利尔博士就曾企图改进原始的通风系统，那原是 17 世纪由克里斯托弗·雷恩爵士引进的，即安装了一个手动的离心风扇。可是不幸，新装置拟占的空间正是看门人认为根据规定的权利是应属于他的空间，因此他就巧妙地担保说这一系统会产生与预期相反的效果，而反对安新装置。因此不必奇怪，当原有建筑物毁掉了以后，国会的议员们就表现出对新房子的通风特别关心，并且任命一个特别委员会对此进行充分调查，调查结果后来由 W·S·英曼发表，题目是《下议院特别委员会对通风，采暖及传声问题的报告》(1836 年)。

从这个报告看得很清楚，虽然有不少建筑师和科学家（包括迈克尔·法拉第）都提出了想法，但只有一个人对此课题提出了一些明确的和建设性的建议。这个人就是 D·B·里德，一位在爱丁堡大学教化学的苏格兰医生，他对自己讲堂里通风的研究，早就使他注意到了采暖、通风和声学的结合问题。当西敏新宫行将建造的时候，正是他，最后被聘为查尔斯·巴里的顾问。他提出了各式各样的足智多谋的建议，例如在夏天应该将空气经由冰袋上吸入，以保持室内凉爽。他还认为必须装备一个巨型的空气室或贮槽，并备有净化的洗涤器和加热器。

他最后设计的基本系统是当时称为“热通风”型的，它也曾用在同时建造的临时下议院里。这系统不是用风扇推动空气（用风扇的方法在电动机发明以前是极差劲的．虽然也偶尔应用过，像在怀特礼拜堂区公共浴室（1846 年）和标准剧院（1872 年），

而是由一个鼓风炉发出的热对流使空气流动。这需要用大管道和高烟囱，于是不久，对于必须占用的空间大小问题，就在里德和巴里之间发生了激烈的争吵。巴里声称，要是照里德的办法，建筑物的大部分将没有别的，全成通风管道了。而里德，像后来许多这方面的热心人一样，却认为自己专业的完美才是惟一重要的事情。最后，终于达成了妥协。但是这番争吵很有意思，它不仅表明在哥特式复古中，理性主义成为创造力这个独特的方面，而且标志着机械化服务设施对建筑设计产生真正影响的第一个场合。因此，西敏宫的通风塔（它从朝河立面的中央部分上面可以看到）的建筑处理，是很值得研究的。

这时期还有不少公共建筑物，著名的如建于伦敦和曼彻斯特的法院，也使用了热通风。它们的高塔是结合在设计里的，因而虽说今天看起来它们仅仅是仿中世纪特色的、如画般的精致作品，但却服务于特别实用的目的。在十年以前，这件事情自然可能被认为没有什么历史上的重要性。但是在过去十年里，一种基于强调通风管道的完整美学，已经被路易斯·康及其追随者加以利用，以致很明显服务于实际目的的通风井与提供美丽轮廓的塔之间的区别是难以捉摸的。

只有当电力被用于采暖和通风上的时候，才出现了机械化服务设施方面的真正革命，这样说大概没有错。在这方面值得注意的是，这个革命出现的十年，由于不寻常的巧合，也正经历了钢和钢筋混凝土框架的发展。戈兰发电机发明于1875年，白炽灯泡发明于1879年。虽然电灯开始时过于闪烁和起伏不定而难以得到普遍信任，萨伏伊剧院在1881年还是全部使用了电气照明，并且正是从这时，我们才能确定为人工照明不再使用火焰的革命时期的年代。

电气在改善通风与促进升降机运行方面的重要性，是无需强调的。（合乎各种实际效用的电动升降机，是1853年E·G·奥蒂斯发明的，虽然在此以前它已初具形式。）同时强调诸如空调之类的发明对高层建筑演进的贡献，也没有任何必要。（空调在1902年首次采用，最初发展为调节工厂湿度的一种方法。）但是关于将机械服务设施与建筑相结合，特别是通风管道方面，最后还必须说几句话。因为很明显，在现代建筑中有两种方法可以完成它：一个是将管道固定于建筑结构中，然后包上假顶棚和假柱

子；另一个是将它们结合于建筑结构本身之中。奥古斯特·佩雷大概是达到圆满结合的第一位建筑师。［那是他在巴黎市政工程博物馆（1938 年）完成的。］同样，还是他在香榭丽舍大道剧场（1913 年）中，大概成了设计一座完全用隐藏灯光照明的建筑物的第一位建筑师。但是，一直要到 1950 年代，这个问题的解决才被看成对建筑具有决定性的重要意义，并且在像路易斯·康的耶鲁大学艺术馆那样杰出的室内设计中予以实现。可是，这里我们已离开了历史的领域，进入理论的领域了。而鉴于许多年内对这些发展作出一个客观的历史评价，将是不可能的，因此关于它们的历史意义，留待将来再讨论也许更为合适。

第五篇

相关艺术的影响

第 21 章　文学和评论的影响

相关艺术对建筑设计的影响引起相当严重的道德问题，因为尽管这些影响能够带来，而且确实已经带来了某些好处，可它也能够引导人们制作那些严格说来完全不是建筑的形式，而败坏建筑创作的性质。这并不是说，在过去最好的建筑中，一直完全没有相关艺术的影响。与此相反，既然一位建筑师有权从任何现成的来源寻求艺术灵感，他就能够从譬如说日本浮士绘得到它，正如从注视过去的或现在的建筑物得到它。但是，似乎仍然可以说：当相关艺术对建筑设计发挥了一种过分的，或甚至占优势的影响的时候，其结果通常成了假建筑，这是就此种事例中，难说从哪里才能找到作品的真正建筑的效能而言。

完全可以接受约翰·伯查德与艾伯特·布什－布朗在《美国建筑》一书中所说的，他们说："单独从视觉方面衡量具有高度艺术价值的房屋就是建筑，即使它造得不好或它履行其实际功能时极差。"因为确实存在一两座公认有艺术价值的建筑物，既造得质量差，住进去又很难受。但是，如果一座建筑物的艺术价值主要依靠在文学浪漫主义的引喻上，或是出于形式上随心所欲的"雕刻的"性质，则可以有理地论证：这种房子根本不是建筑，而是用其他艺术中借来的美丽装饰打扮起来的想人非非的构筑物。

从前面诸章里已经看到，至少在过去一个世纪里，有三个主要的建筑形式灵感的直接来源：第一，过去传统建筑的权威（它导致复古主义）。第二，用功能的比拟来避开这种权威的愿望（它主要影响到设计）。第三，以理性为根据，依靠对构造部件的挑选（它导致折衷主义与理性主义）。但是，所有这三种宗旨全没有对想出新奇形式的灵感提供任何真正的来源。因此，认为新

奇是新建筑本质的那些人，经常被引得向其他的艺术动脑筋了，其他的艺术如绘画、雕刻、工业设计与文学。文学，自然发挥的影响最小，因为它与前三者不同，不是一种视觉艺术。但是，某些与现代文学有关的基本观念，就像对丑的艺术价值的一种感受、对真实的重要性的一种过敏等，都必然会对建筑产生激烈的影响，而也确实影响了所有的视觉艺术。同样，文学评论的发展促进了建筑评论的创立，而这自然影响到了建筑本身。

一旦认为美感不单是与美丽有关（如“美术”、“美文学”这些词以前所暗示的），它也可以由崇高或画意所引起，艺术与丑未必是不相容的这个观念，就理应迟早被发展为一种明确的美学理论。另外，将“真实之光辉”作为柏拉图主义者的美之定义，而联想到某些小说家越来越关心的、由工业革命带来的城市生活中比较悲惨的方面，该定义使得艺术美的概念只能以极端非常规的词句来解释了。当然，人们早已懂得那些在现实生活中丑的东西，在艺术中可能是美的。尤维德·普赖斯在《论画境》（1794年）一书中，对这个问题曾花了整整一章的篇幅。而德尼·狄德罗也早论证过：在诗歌中是可以容忍丑陋和恐怖的。但是，直到1830年代，主要的浪漫主义作家们由于为丑陋本身的价值而辩护，才带来巨大变化。维克多·雨果在其剧本《克伦威尔》（1830年）的序言中宣称：美，不过是人们喜欢的自然界中小小的和几乎微不足道的部分，而万物的生机都是上帝所喜欢的。他写道：在寻求真理中基督教已经论证，上帝创造的每件东西，从人的角度看并非都是美的。因为优美与丑陋并存，庄严的背后就是怪异，恶伴随着善，阴暗伴随着光明。那末，为什么被古典主义剧作家拒绝的、生活中的这方面不应成为戏剧艺术作品中的本体呢？因而，产生了文学上写实主义派别，那时整部小说都写人类堕落方面令人心碎的内容，并将戏剧的场景放到了贫民窟中。如今我们认为理所当然的如此熟悉的一种体裁，它在一个世纪以前却是革命的。

折衷主义的提倡者维克多·库辛的谴责并没有起作用，他说：“那粗俗与优美交替的、软弱无力的文学，它喜欢描写人性中的痛苦，它怜爱我们的全部弱点，它奉承我们的意识和想像，而不是诉诸精神并唤醒思维。”这时代的精神，已被当作接触现实的那些东西所吸引住了，那现实是对比较赤裸裸的人类本能的分析

所容许的。从今以后，粗俗和丑陋不再是喜剧成分了（像在莎士比亚的剧中那样），而是在先锋派的圈子里完全成了精神生活之崇高活力的同义词了。

当然，丑陋在艺术上的利用并不乏历史先例，并且还出版过一些论“艺术中丑”的历史性论文，其中援引中世纪的宗教雕刻或希罗尼穆斯·博斯的奇异绘画，来为这种丑陋找根据。但是下面的说法大概不错，即像威廉·巴特菲尔德这样的某些 19 世纪复古主义建筑师所采用的那类丑形，则真是史无前例的。他们的作品之所以搞得丑陋，部分地是由于对传统形式的故意歪曲，部分地仅仅是由于对“设计”问题的全然不顾。后面这种方法，无疑在一定程度上是受到前已述及的当时“乡土的”建筑风行的影响。但它更由于下面的情况所促进，即巴特菲尔德本人既没有画图板，也没有丁字尺。他以小小的草图，或用现场亲临指导的办法来创作他的大部分设计。因而，他倒成了近年称之为“行动建筑”的一位先驱者了，也就是在没有过多人为的预谋与图纸研究的情况下，留待找到其自身有机程序的建筑。

在巴特菲尔德的建筑与写实主义作家的作品之间的直接关系并不特别明显。但在一些年以前，一位不亚于权威人士的约翰·萨默森却注意到这点。他在《天国大厦》中一篇论巴特菲尔德的文章中写道：“任何时候在建筑师与作家之间作比较也是危险的。而如果我进一步说：查尔斯·狄更斯用以锤炼出他的人物的非艺术的唠叨和巴特菲尔德要求他的效果丰富的设计一样打动着我的心弦，则我很可能被认为是信口开河。但是，在狄更斯身上困苦与残酷的‘美学’感染力，在他的素材选择与其处理这两个方面都是很明显的。面我想可以讲：在 19 世纪中叶的时候，对某些画家、建筑师和作家来说，丑陋对他们具有一种特别的吸引力。”

这种丑陋，对巴特菲尔德的当代人是十分显眼的，并时常被评论，有时是欣赏，但更经常的是厌恶。我们已经知道，《教堂建筑学者》杂志喜欢它，并在一篇论巴特菲尔德在伦敦玛格丽特街的诸圣教堂的长篇颂扬文章中说：“真够奇妙的！这里看到了同样惧怕美丽的苗头，还不说是同样故意地喜爱丑陋，那是米莱先生及其追随者们在比较充分发展的后期绘画中的显著特色。”但是，斯科特在他的《评论世俗的和居住的建筑》（1858 年）中，反对“某些我们的年轻建筑师们辛苦创作的那些故意的稀奇古怪

和艺术上的丑陋"。同样，罗伯特·克尔在《英国绅士住宅》(1864年)中也说："现在已逐渐形成着对那些只能恰当地称为丑陋的难以置信的崇拜。"并且虽然他也意识到这种反对虚假列柱与抹灰墙面的作法，自有其价值。它使人喜爱坦率的真实，尽管有些生硬；和喜爱男性的朴素，尽管有些粗俗。虽然他也同意"丑的风格"至少具有不至成为娇里娇气的价值，可他正以足够敏锐的眼光看出：这种追求丑的不利结果之一，就是它的倡导者"藐视普通的评论"。确实，这个集团就是不但轻蔑传统的批评准则，而且轻蔑所有的批评准则。正是这点，将19世纪对建筑丑陋的难以理解的流行，与19世纪文学里反学院派的倾向，如此密切地联系起来。同时也与某些19世纪的哲学理论密切地联系起来，例如那些实证主义者，他们对传统上的好与坏，就表现出同样的无所谓。

这种对建筑批评的放任主义，在1869年曾被《建造者》杂志选来加以非难。根据编者的看法，当时创作的某些设计与已有的任何原理都没关系，它们虽然很快地风行一时，但只能形容为"野蛮状态"。他说：在曾使建筑业大感困扰的渴望新奇之中，单纯的中世纪风格复古已显然变成一种过于沉闷和平凡的效果来源了。他还精明地将这种倾向主要归咎于建筑设计竞赛，说那里"每个人都认为自己与众不同的最好机会，就是提出来一些比周围人们所作的更野蛮和惊人的东西"。他抱怨说：用仔细推敲各部分的比例，和根据其在总体中的效果去设计每个细部的方法，来使建筑物精益求精的全部尝试，现在都被讥笑为许多打算妨碍设计的气魄与画境的儿戏。他还举例说：在假哥特式设计中，当时寻求与众不同的风气是不断地缩短柱身。这种野蛮的癖好已经流传到了家具设计中（他看出这是明显脱离所有结构逻辑上的考虑的）。他的同代人在设计家具时，正被最臃肿和笨拙的样式所困扰，它们被故意搞成难看的轮廓，诸如"镶嵌上不同木料的书橱，它没有任何确定的设计，就像我们在夏威夷群岛或在任何其他野蛮人中间能指望见到的一样"。他最后说：在所有这些华丽的色彩展现和错综形式的混杂中得到欣喜，这正是野蛮状态的本性（他没想到未来20世纪欧洲人对波利尼西亚雕刻的兴趣)。

这种追求丑怪并不只限于英国。它在美国甚至更为流行，弗兰克·弗内斯的作品大概就是最好的例子。他在历史上的重要性，

到目前来看是由于路易斯·沙利文在离开麻省理工学院以后，曾为他工作过一个短时期。弗内斯的作品实际上令人发生兴趣，只是因为它证明：追求丑怪经常仅仅是折衷主义的一个旁门左道。就真正的折衷主义者而言，选择历史上不协调的构件，是因为它们在功能上适合。而弗内斯和与他看法相同的人之所以选择它们，仅仅是因为它们能造成视觉上令人激动的和新奇的构图。希契科克教授曾将弗内斯的费城节俭信托大厦（1879 年）形容为“一件有强烈个人色彩的作品，别出心裁和令人感动”。它确实是别出心裁，但人们是否被感动，还要看他们是否欢迎当时过激分子将所有传统的美学准则全置诸脑后的偏向。

这种新的对待评论的态度是重要的。因为虽然 19 世纪将原来中世纪的和古典的装饰和结构特色加以奇形怪状的错误拼凑，初看似乎与 20 世纪的设计关系不大，但其对美学准则的否定，却是后来接受 1920 年代由包豪斯与勒·柯布西耶创作的新抽象形式的基本前提。因而，19 世纪不顾美学准则的这种知识界的气氛，使得 20 世纪中新运动的领导者得以相当自由地去试验新建筑形式、新材料、新结构体系与新建造方法。这并不是说，他们本人也公开表示过在美与丑之间的传统区别并不重要，而是说毫无疑问，新建筑的比较激进的倡导者们，在他们早期试验性的作品中是不顾这些区别的。

当然，19 世纪的丑怪，有时也不是由于刻意追求这种品质，而仅仅是由于设计者感觉迟钝。另一方面，对这些设计者中的许多人说句公道话，我们可以猜想到：对于建筑丑陋的最厉害的抱怨，更多地是来自历史上激发的偏见，而不是对建筑在解决（矛盾）过程中形成的不当之处进行真实的评价。例如，在 1847 年，《建造者》杂志的编者，并不只是满足于严厉批评了怀特礼拜堂区古尔斯通广场的新公共浴室的设计，称它为“彻底的丑陋”，并且进而痛惜设计者未能赋予这个工人阶级的街区以某些堪与古罗马浴场相匹敌的东西，文中说古罗马浴场是“带有雕刻与绘画陈列厅的文人们聚会之处，是培养艺术鉴赏力的地方”。

另外，我们现在认为是代表“故意求丑”哲学的许多有才能的建筑师，他们本人确信自己正在创作异常美丽的作品。19 世纪的建筑师中，没有人创作过比威廉·伯吉斯更野的设计了，然而在 1867 年的一次演讲里，他却批评他的当代人试图“使用我们先

人已经知道的形式去得到有力的外貌，而拒绝使用他们认为是丑陋的形式”。因而，决定哪些建筑师同意丑陋学说或不同意它的问题，是充满困难的。但是，可以毫不犹豫地声称：今天被形容为“野性主义者”的那些人，与今天鼓吹“行动建筑”的那些人，都不是在利用着源于机械时代的技术，或甚至反映出反对这种技术的早期表现的思想，他们仅仅是在复兴着一种可以追溯到一百多年以前的、浪漫主义的、美的渴望。

现代一个更敏感、但更普遍的文学影响，就是渴望去表现真诚，它曾被亨利·皮尔描写为“现时代的文学和心理学中最有力的观念力量”。因此，在上个世纪中，它竟然被许许多多建筑师和建筑理论家（从维奥莱特－勒－迪克到马塞尔·布鲁尔）加以发挥，就不足为奇了。维奥莱特－勒－迪克在他的《谈话录》（1863年）中，曾几次使用“真诚”这个字眼，并特别谈到：“现在，一个真诚坦率的方案肯定会使人感到新颖，甚至感到刺激。”弗兰克·劳埃德·赖特在《自然住宅》中主张“第一个感觉就是渴望现实，渴望真诚”。马塞尔·布鲁尔在一篇后来作为专著出版的演讲里宣称：“总而言之，我们认为明确性的意思就是对一座建筑物意图的肯定表现，以及对其结构的真诚表现。一个人可以将这个真诚看作是一种道德义务。”J·M·理查兹在其《现代建筑入门》中，称赞了H·H·理查森的构图，说：“它的真诚，使美国建筑从当时盛行的古董式平凡之中解放出来的作用甚大。”并且声称：“将来重要的事情在于：现代建筑应该发展到完全成熟，而不失掉这种真诚，它现在是现代建筑的特殊优点。”雷纳·班纳姆在《现代建筑指南》中认为：C·R·麦金托什的格拉斯哥艺术学校建筑的最主要的特征是它的“无情的坦率”，并且正是这个坦率使得这座建筑物特别的摩登。如果仔细去找的话，无疑还可以找到许多其他诸如此类的摘录，但并没有必要。每个建筑师和建筑学生，都晓得在自己的创作中，真诚这个概念（或怕被谴责为缺乏真诚）所占的重要地位，即使他们可能还没认识到心中这种看法带来的深远含意。

在讨论这些含意以前，强调一下真诚与真实之间的区别是重要的，像欣赏丑陋一样，19世纪中叶对真诚的渴望主要受到了厌恶摄政时期假货的影响。而这又反过来使得在某些方面产生了意见，如杰弗里·斯科特就说过：全部文艺复兴的建筑“本身生来

就坏，因为它不真诚”。但是，真诚和真实并不是一回事，虽然简明牛津词典将它们作为同义词。拉斯金的《真实之灯》没包含有关真诚的一个字，这是有道理的。因为在建筑中，真实这个概念，经常意指一种客观的，在结构是什么与它看上去怎样之间的一致；而真诚却是主观的，它使人想到在艺术家与其艺术作品之间的诚实的关系。因而，自从贝内德托·克罗齐的美学上的主观学说变成最流行的艺术理论之时，它才具有了艺术上的重要地位。真实是我们应给予别人的，而真诚却是应给予我们自己的。真诚的建筑师是这样来设计房子的建筑师，即按照自己相信它应该如何设计的方式，而不只是按照他的业主或公众会欣然接受它的方式来搞。没有一位现代建筑师怀疑约克大教堂的原来建筑师们的真诚，即使他可能对于用木材模仿石拱是否合适还有保留。但是他却怀疑在 20 世纪建造哥特式教堂的那些人的真诚，因为如果请他来搞这样一项任务，他否认在造出类似的东西时，还会是真诚的。他不否认：贾尔斯·吉尔伯特·斯科特的利物浦主教堂是其结构之真实表现，它比例得当或它有激发虔诚感情的性质。他仅仅怀疑：任何人若仍然按照这些同样的结构和装饰方法去建造，而能够不牺牲掉自己作为时代产物所应具有的现代人的真诚。

因为艺术的真诚是现时代的特色（如在论编史工作的一章中所解释的，现时代从 1750 年算起是适当的），并且第一次出现在卢梭的著作里，他的《忏悔录》是艺术作品中将真诚作为支配艺术性质的第一个范例。亨利·皮尔写道：“到今天为止，那些追随卢梭的、热爱真诚的、自悔自责的许多自我主义者，并没有搞出来在创造性方面超过《忏悔录》、《默想录》和《对话录》的新启示。许多现代人对真诚的崇拜，将它作为对高尚的检验，或作为任何其他道德或美学性质的替身，都必须追溯到卢梭。”

现在，如果有人考察一下卢梭的真诚的性质，他就会发现卢梭的气质和本世纪比较著名的革命建筑师的气质之间的一致。例如，并非偶然，卢梭不仅是一位极端热情的人物，充满着以不朽的形式来祀奉他认为是独特经历的冲动，并且因为将个人的赎罪启示传达给人类的冲动而竭尽心力；而且自相矛盾地是一位也承认自己是人性的典型实例的人。根据亨利·皮尔的说法，卢梭强调真诚可能出于几个原因，其中之一是由于：“疾病促使他成为

一个内向的人，并且引导他承认自己既是人类的实例，又是人类的表率。”但是这种内在的冲突无论怎么病态，肯定会使任何读到这段话的建筑师想起：它与现在称之为“世界建筑大师”的某些人的经历有着奇怪的相似之处。例如，勒·柯布西耶就总自认为是这种双重角色。第一，作为一个超级知识分子，被人性需要的一种独特认识所支配。第二，作为环境的创造者，那种环境一直是他自己的基本理想。这就是说，有一个大窗户和传统夹层的艺术家工作室，本是他和朋友们1920年代在巴黎使用的，后来他将它变为工人的住宅和豪华的公寓。

将真诚作为艺术上促进因素的另一个有趣的方面，是在一个艺术家本身的艺术发展中对真诚加以强调。因为很清楚，没有比一位艺术家毕生追求始终如一的道路这种真诚的证据，更有分量的了。可能有人会争辩说，这种在艺术史研究上的传记方法，可以追溯到瓦萨利，并且它是研究文学和雕刻绘画艺术发展的一种自然的与合理的方法。不过，不能否认的是：为显示出真诚的迫切愿望，正产生着越来越多的像最近《埃罗·沙里宁传》那样的建筑师传记，而且使得越来越多的建筑师发表了他们的“作品全集”。显然，这种传记方法，假如不是利用过分，并没有什么害处。但是，也容易看出来，它与进展概念的较为传统的解释是格格不入的，如与19世纪中像弗格森那样的建筑理论家当中流行的解释（主要因为中世纪建筑被认为是无名氏之作）。它也妨碍着靠集体创作促使建筑进展这个较新的看法，就像沃尔特·格罗皮乌斯多年来所极力主张的那种。

在卢梭与现代建筑的主要鼓吹者之间，能加以比较的第三个有趣的相似之处是来自下面的情况：即卢梭，像维奥莱特－勒－迪克、弗兰克·劳埃德·赖特、勒·柯布西耶和布鲁斯·戈夫一样，实际上是自学成材的，他没受过正规教育，并且不得不在没有老师的情况下获得正常教育的基础，通过缓慢而曲折的道路发现音乐的、文法的和哲学的原理，而且通过艰难的方式才认识到人性。显然以这种方式获得职业教育的要求，并非必然使卢梭成为真诚的第一位倡导者。但是，重要的是：卢梭标志着在过去两个世纪里延续的一种根深蒂固的感觉的起始，即认为学院风气在某种程度上是不真诚的温床，以及一个人只有抵制学院式训练的影响才能成为真诚的，或者从这些训练中只吸取纯粹技术上的或方

法上的概念。

第四点，我们发现在崇拜真诚之中，极为强调自发的价值。就巴黎美术学院的传统教学而言，大部分时间是花在“推敲”上的——也就是说，用精制和调整细部的方法去发展一个构图。而过去一个世纪里，却看到这样一种增长的倾向，即认为如果过于仔细地推敲，一个构图会失掉其自发性，结果许多当代建筑物看上去就像小比例尺的草图被放成足尺了。甚至当看上去有着复杂的细部处理时，也通常使人感到不过是由陈旧手法组成的，这正是作为一种文学体裁的真诚的另一个特色。因为就像亨利·皮尔说的：“购买纪德、格林或莱奥托日记的读者得到保证说：读者自己的琐事（如何吃饭、谈话、失眠、嫌恶他的亲戚以及受‘性的折磨’等）与一位‘伟大的’人物的日记中认为值得记下来的琐事，一点也没有什么不同。”这种缺乏在传统意义上的细部处理，以及强调平凡的装饰趣味，当然在照片中并不是显而易见的，而只有当一个人实际上参观一座近年的建筑物时，才能体会到。但是，非常明显，譬如说纽约的曼哈顿－大通银行的小照片与建筑物本身之间，就有很大不同。因为照片上看来如此丰富，而实物却如此贫乏和空虚。并且即使是设计者 SOM 的热情赞赏者，也极少有人不曾怀旧地将其周围各式的 19 世纪银行之丰富与它自身细部之贫乏加以对照，而对结构与材料的真诚表现没有提供一些更有价值的悦目的东西感到遗憾。

最后，关于影响建筑师对自身工作态度的真诚方面，必须提到对坦率的强调，它经常意味着一种有点野性的真诚。它最温和的形态意指对诚挚的重要性的信念；它最普遍的形态意指对别人比较反感的漠不关心；至于它最极端的形态则意指一种故意地想刺痛别人。现代建筑的高度严肃性，以及生怕轻浮（除了在展览厅中）是太显而易见了。因此，在文学史中，看看严肃性曾如何经常地与达到真诚的迫切愿望相结合是很有意思的。根据华滋华斯谈到墓志铭时所说：“当一个人在处理一个有趣的题材，和处理一个除非发生了兴趣就根本不应处理的题材时，最致命的缺点莫过于证明他是不诚挚的。确实，当内在迹象表明作家动了感情，换言之即当墓碑的词句中潜藏着并暗中渗透着真诚的魅力时，在某种程度上讲，就没有什么风格或手法上的缺点是不能由它来补偿的了。”与此类似，马修·阿诺德

也谈到"来自绝对真诚的高度严肃性"，并把它看作是极为崇高的诗篇中力量的源泉。

寻求真诚而造成对别人漠不关心这一点，亨利·皮尔在论文学时解释得很透彻。他写道："人们无论是走上坡或走下坡都是充满风险的，其中最容易遇到的就是自我陶醉而结果走向失败，总之是不能将自身置于其环境的相关位置上。"在建筑语言中，这个概念或许可以这样来解释：即一位建筑师越是力求他的建筑真诚，就越难使它与其环境调和。因为真诚，作为一件个人信服的事情，对外界的奴役是受不了的。而大概那些以其真诚而自鸣得意的"世界建筑大师"最显著的特点之一，就是对现场左近已经存在的东西漠不关心。沃尔特·格罗皮乌斯写道："一座现代建筑，应该仅从它自身有机比例的力量和结果，来得到其建筑上的意味。它必须对它自己真实。"但是天晓得，这种真实十之八九是以牺牲范围更广和更为协调的真实来达到的。

真诚与野性之间的联系，在现代建筑中甚至更明显。就像西蒙娜·德比维尔曾看到的，因为真诚经常隐藏着一种刺激的愿望。近年粗糙混凝土表面的流行，或被某些作者形容为"新粗野主义"的细部处理的流行，大概能够并且应该用其他的动机来证明有道理，而不是想让那些坚持珍视细心加工的表面与细心调整的过渡部位的批评家们难受。但是无疑地，至少在它起始的时候，这种粗野主义是受到崇拜真诚的极端主义和裸露主义分子的影响的，这是一方面。另一方面，它也受到对所有妖娆和妩媚的清教徒式憎恶的影响。有意思的是：这些分子在艺术史的某一阶段中，还同时创作"反艺术"（或换言之，形成一种"电击疗法"去反对当时认为不真诚的艺术价值）。但是反正一样，不管我们认为粗糙表面、未加工的细部以及不考虑精致等等是艺术还是反艺术，作为真诚的一部分的使人震惊的成分总是存在的。

对可能存在于真诚概念与真实概念之间的混淆，在粗野的细部处理中，我们看得最清楚。因为就那些相信良好建筑意指结构上真实的人来说，满可以将粗野主义看成是仅仅强调结构的表现。而那些拒绝接受19世纪理性主义设计思想，并认为结构表现无关紧要的人却认为在这种意义上的真实并不存在，像德蒙泰兰就是如此，他说："吾人主张之目标并无重要意义，因重要的并非人们所要判定的建筑物本身，而是人们进行判定时所表现出的

真心实意。”古典主义的理论家较少关心什么是真的，更多关心什么像是真的（也就是说，比起真实的来，他宁可选择像真实的)。但是，现代回忆录、日记和忏悔录的作者们，却经常千方百计地使读者们相信：他们的目标与其说是展示真实的事，不如说是展示那些不体面的事。而我们一定会看到：能与这种当众暴露的文学风气相比的是建筑风气，它不仅暴露那些不需要掩盖的部位，而且故意搜寻出复杂的工艺技术，为的是暴露一座建筑物的“内脏”，不论是通风管道，或仅仅是浇灌混凝土用的模板上的节孔。

必然，追求真诚也曾有助于现代对“风格”的怀疑。因为在古典主义时代，当艺术被作为一种美感的有意识刺激的时候，它也就需要故意使用那些预计能得到美感的设计方法。而在浪漫主义革命以后，风格不久却被看成是有碍于真诚表现的一种人为的手段。卢梭承认，他曾担心受到有使万物变为单调和做作倾向的风格的消极影响。他要在写作中尊重并且维护自发性。与这种态度差不多的是沃尔特·格罗皮乌斯，他除了在“历史的风格”这个意义上，从来不谈论风格。就像他曾经断言：一种“包豪斯风格”将会成为一个失败的自供和退回到停滞，这种停滞正是他所创建的教育体系所反对的。

格罗皮乌斯抵制风格概念的理由，在当时无疑是有道理的。但是，为了真诚而继续藐视风格的危险，正变得日益明显，并已由亨利·皮尔作了详细的阐明。他写道：“消灭风格的决心意味着：一种对风格本身不松懈的意识以避免它的兴旺，并从我们的经验和感情中，从那些可能是借用的、接收的、伪造的东西里，筛选出最真实的。它倾向于强调作者自我的分析审查而损害了他的自由创造，并因而可能削弱他的真诚，因为如果他遵循自己的内在需要而不是怀疑它的话，本来是可能达到最大限度的真诚的。当他切望不去模仿先前作家的技术手法时，还会导致一位作家滥用其独创性。在过去，借用这些手法很少降低过创造性（通过这种借助的方法达到一种已经是润饰和推敲好了的形式），除非其结果仍然是原样不动。现时代里文学真诚的狂热，曾彷徨于两个对立的极端。一方面是清教徒和雅各宾之流，他们的目标是破除效果、多余物和感情激动；而另一端则是怀特曼式言词的爱好者与自发性的占有者。”

在实践中，文学里对风格的蔑视曾意味着人和作者已经合而为一。与此类似，在建筑方面，建筑师现在是靠直接经验来创作，而不是靠运用基于丰富的知识的系统规则来创作了。正如真诚的作家已不再是（或愿意看上去不再是）一个苛求的匠人，而首先要尽可能热情地生活，并以如此得到的体验来丰富他的写作。所以在建筑方面，建筑师则根据自己个人的体验来设计，从而在追求真诚的冲动下，建筑理论的概念，或甚至以业主的任务书作为戒律的概念，与过去相比已完全不再具有任何实际的意义了。卢埃林－戴维斯教授讲的清楚，他认为：在一个时期被认为形成建筑理论的东西，仔细看来，不过是那些最好是看作其他学说的一部分或全然不顾的根本不同的观念之堆集而已。因而，实际上建筑中的真诚已经意味着从零开始，或者像雷纳·班纳姆表述的："住进就像住宅刚刚发明时所设计的住宅里去的自由。"它意味着拒绝我们祖先已经获得的经验，因而，它在观念史的领域中，自相矛盾地显示出与希腊式复古主义概念有联系。希腊式复古主义也能自称卢梭是他们的祖师，并且是两个世纪以前造成从最遥远的过去寻求新建筑根基的那种原始主义的原因。

当考虑到复古主义的这个原始主义方面时，注意崇拜真诚与崇拜乡土诗歌之间的密切关系是很有意思的，因为对乡土建筑的向往也已经成为现时代的特色了。在以前的章节里，我试图指明乡土建筑被用来支持"安妮女王式复兴"理论的作用。现在重要的是讲清楚：强调乡土文学作品以及放弃文学的修饰主要是受到探索真诚的支配的。

另外，这种强调导致了另一个看法，它也是某些现代建筑的特色，即将一件艺术作品当作一种独白的概念。其中艺术家并不介意公众如何，并且不肯屈尊将作品提供给他们，其创作仅仅是为了证明自己内心深处的冲动是有理的。结果艺术家成了艺术作品的惟一审判者。

真诚最显著的影响是对评论产生了毁灭性的后果。如果对一座建筑物的价值，主要用参与其创作的真诚性来评定的话，一位批评家还怎么能评定它的优缺点呢？这纯粹是艺术家对其作品的评价方法，它使得研究艺术史（最好是用评论来研究）事实上不可能了。在裁决是否弗朗索瓦·芒萨尔的作品优于朱尔斯－阿尔杜安·芒萨尔的作品时，如果在两位建筑师的经历方面的有关事

实是：前者的正直曾被普遍赞扬，而后者却被圣西蒙讽刺为一条谄媚的宫廷走狗，据此而作出的裁决还有什么价值呢？雷纳·班纳姆声称丹尼斯·拉斯登在伦敦圣詹姆斯广场公寓的设计优点之一，就是建筑师是“以完全的坚信来工作的。”但是，真诚本身将使后世不满足，因为正像亨利·皮尔恰当地说道：“埃尔·格雷科表现得像任何商业性艺术家一样，只画那些别人要求他画的圣者和殉教者。同时莫扎特恰恰创作向他要求的宗教音乐，利用他的其他作品中的比较轻快的和纯粹异教的乐段于弥撒或祈祷乐曲之中。他不愿摆出一副不修边幅的、形容枯槁的艺术家在等待着灵感降临的架势。他像当时和以前的大多数音乐家一样，如约完成预定的曲子。约瑟夫二世委托了歌剧《女人们都一样》，莫扎特完成了它。”换言之，古典主义艺术家的抱负并非作到真诚，而是讨人喜欢，尽管他能用讽刺不真诚的方法来圆满地作到这点，例如从莫里哀的“伪君子”的主人公就显而易见。那么，如果说文学中崇拜真诚对我们有一个教训的话，那就是：只有当真诚是不自觉的时候，它才是个优点。当艺术家如此自命不凡地开始意识到自己的真诚正在支配着他的作品时，其他同等重要的价值就被置诸脑后了。虽然没人愿意否认：一位建筑师必须具备诚意去完成伟大的事业，而这种诚意必须伴随着他讨人喜欢的愿望，或者（如果讨人喜欢这个词现代人嫌它听上去过于谄媚的话）创造出让使用者真正满意的环境的愿望。

我们已经看到，追求丑陋与追求真诚的最重要的后果之一，都是倾向于与评论对着干。当然有许多学者，远在这些风尚被接受以前，就曾断言：评论的危险性在于阻止艺术家创作出于自然的艺术作品。阿奇博尔德·艾利森在《关于鉴赏力的原则和本性的随笔》（1790 年）里坚决主张：评论权的运用降低或破坏了美的感觉，并且声称：“从事这种职业的人的心思，不是处于灵活地追随作品所能激起的连续的意象，而是囿于其某些细枝末节和孤立部分的考虑，或是在急速形成的概念中停下来，使其成为注意和评论的对象。”与此类似，佩恩·奈特在《鉴赏力原则之分析调查》（1805 年）中宣称：“文学的全部历史迫使我们认识到：随着评论工作自成体系和大量评论家而来的，是作品的力量和趣味的纯正已经每况愈下了。”甚至第一流的伟大诗人又是批评家的华滋华斯，对当时批评他的诗作的意见表示怀疑是众所周知的，

而他的这种态度正是整个浪漫主义运动的特征。确实，在浪漫主义者与古典主义者之间的巨大不同就在于：后者还传统地信赖一般读者的评论权，而前者却不然。

然而，必须强调指出：19世纪的公众却并没有参与对评论的怀疑或全然不顾。这也解释了为什么评论工作的成长是这个时代最有影响的特征之一。这是一个普及的批评文学的伟大时代，特别是在期刊上。它在18世纪中叶，以格林和狄德罗向其贵族通信者们交流的复制评论手稿作为开始，并以诸如《每季评论》、《爱丁堡评论》和《双界评论》等杂志而达到其高度繁荣。

在论述建筑评论对建筑思想的影响之前，首先考虑一下普遍的艺术评论高涨的一些原因是适宜的。显然，评论和艺术本身一样古老，因为确立批评标准的想法可以追溯到古代希腊（特别是在文学领域里）。即使普及的文学评论似乎不会再早于约瑟夫·沃顿的《冒险家》（1753年）里的文章了。另一方面，出版针对个别绘画、雕刻和建筑作品的详尽评论的整个概念则是比较近来的事了，它只能追溯到现代的开始——追溯到狄德罗的《沙龙》（这是他对一年两次的巴黎美术展览的评论，是他从1759年以后写给一个选定的通讯者团体的），以及J·F·布隆代尔的《法兰西建筑》（出版于1752年的一部四卷插图的对开本）。布隆代尔的论文在建筑史中特别重要，因为它对理性主义者教导的方法比任何其他当代的著作，都表达得更清楚。这本书就像在其第一卷中声明的，原来是为学生们写的，他说："我对于组成本书的许多建筑物提出来的各种见解，将无疑对那些想成为建筑师的人有些用处，并且正是为了他们，我才发表这些意见。"另外，完全有理由推测：他出版的评论仅仅是他的谈话记录，这是当他带领一群学生环游巴黎时，对所经历的每座建筑物的优缺点所发表的谈话。但是，其基础理论主要属于当时正在消亡的古典主义型，而非本书所关心的新建筑。因为对布隆代尔来说，在16世纪建筑物与18世纪建筑物之间，并没有可以找出的一般区别，由于它们都同样遵循古典建筑原则。历史的观念没有干扰他的评论，对于标准化建筑配件的本质上的正确性也没有表示怀疑，虽说他如此经常地认为：这些配件是被过于放肆地处理或被滥用了的。从这个观点来看，他的《法兰西建筑》，不仅是建筑评论的第一本著作，而且是古典主义时代的最后的伟大纲领。

18 世纪下半叶艺术评论普及的原因，无疑可以从美学的新研究中以及编史工作对它的影响上找到。因为就 1750 年以前而言，评论不过是一件引证普遍接受的客观法则之事。而到 1750 年以后，它却变成了一种主观的文学上的发挥，其中历史学、心理学和文学的引喻提供了理智上的各种成分，这与艺术上的评价进而纠缠不清地混杂了起来。下面的情况又不可避免地造成编史工作的影响，即如此众多的早期文学评论家，诸如 J·G·赫德、弗里德里克·施勒格和 A·W·施勒格等人，也都是文学史家。确实，后者曾坚决主张：没有无理论指导的历史学，因为历史学如果不只是流水账的话，就要有一种选择的原则。结果是：评论不仅变得与理论有难解难分的关系，而且（在一个所有理论上的思索都被历史学支配的时代里）也与历史学有难解难分的关系了。在这方面，值得提出来有许多 18 世纪的历史学家也撰写哲学或美学。提出过一种纯粹主观的艺术理论的、最有影响的现代作家——克罗齐和科林伍德，两个人原来都是历史学家。与此类似，首先研究中世纪诗歌史的一群 18 世纪英国批评家，也创造了文学中新的“自由学说”。这群人的领袖是诗人托马斯·格雷，他是对哥特式复古最有重要影响的人物之一，就像乔治·塞恩斯伯里在《批评史》中对他的评论：“他留下的专门批评方面的文章不多，其中可以看到有关改进的、复兴的也可以说是重生的评论方面的种种记载。其中两个主要的方面是：不断求助于历史和乐于随时接纳新事物，无论从时间上看的确是新事物，或由于历史上的忽视仍算新事物。”

理性主义对建筑评论的影响，比起对任何其他的艺术评论的影响都更明显。这在百科全书派的时代里，自然是可以料到的，因为建筑是艺术也是科学。不过，值得注意的是：当艺术评论与文学评论的风气和方法，一旦影响到建筑圈子的时候，理性主义者的评论也就衰退了。在 18 世纪，为数不多的建筑评论，主要出自开业建筑师们之手（这方面应该提到：J·F·布隆代尔不仅是一位开业的建筑师，并且为百科全书出了力）。可是，到了下个世纪的中叶，历史学家、艺术批评家和专业记者接手了这项工作。从那时以后，建筑理论变得与建筑史更加关系密切了，正像评论基本上变成文学的一种形式了。一位地道的建筑业余爱好者詹姆斯·弗格森写了《历史的探究》（1849 年），由于“在建筑评论的

真实原则中，过去半个世纪里已经造成了巨大进步"。然而，并不是由于像他那样的作者，现代建筑才受到损失，因为弗格森至少是一位令人信服的理性主义者，并且仅仅用历史作为辩护理性主义理想的一个适当的工具。对理性主义的理想不受约束的进展上，表现出具有最大威胁的作者，是那些将建筑评论看成一种形式本身的人。也就是说：那些人认为批评家的任务，是将一件艺术作品吸收到自己的体系中来，为的是创造出另外的、完全由他自己制作的艺术作品（这时是文学作品了）。

这种方法的优点，已由奥斯卡·王尔德在《作为一位艺术家的批评家》一文中最能言善辩地提出来了。但是，这个想法本身是相当旧的，并且在19世纪早期就由文学批评家威廉·黑兹利特表示过了。他说："批评家在从事以相应文字表达出所考虑的作品的美学效果，以代替分析和探讨动机。"它最不显著的表现方式，意味着将一幅绘画，或某些其他视觉艺术作品，变成散文诗。它最显著的表现方式，则意指作者本人感受的强烈倾泻，这些感受是他刚看到或听到的艺术作品所激起的。

我们已经提到过，第一位艺术评论家是《百科全书》的主编狄德罗。他特意用贺拉西的著名格言"诗歌如画"来解释批评家的任务。现在，这种变绘画为诗歌的方法的危险性，是它助长批评家去尊重一件艺术作品的奇闻轶事，而不利于其更为形式上的品质。毫无疑问，如此大量的19世纪浪漫主义绘画和雕刻作品的使人厌烦的奇闻轶事的性质，反而成了导致下个世纪里赞成全然非表现艺术的反作用的主要原因。但是，它也由于下面的情况，即追随狄德罗的批评家们只会详述题材，而在构图和比例的微妙之处，或在色彩和调子的配置方面，却极少发现令人兴奋的东西。那确实是狄德罗的方法的特点，他对自己评价那些沙龙里展出的比较现实的建筑图，实际上说不出什么来。如对德瓦利的楼梯设计，他只能说："图纸画得十分干净，我肯定它能修得很坚固，至于它的适用方面，我不作任何决定。"在他看来，创造出来的柱式仅仅是"导致单调与窒息天才"，他还警告读者要当心那些不是伟大画图者的建筑师，因为"虽然建筑产生了绘画和雕刻，而建筑却应将其伟大的完美归功于后面这两种艺术"。显然，惟一能够使像他那种性情的批评家发生兴趣的建筑图，是皮拉内

西式的离奇壮观的透视图①。因而像休伯特·罗伯特和部雷所开拓的那种布景式建筑图的风行，无疑地应大部分归功于这时出现的新型艺术评论。

狄德罗的最著名的后继者是查尔斯·博德莱尔，他对某次沙龙美展的第一篇评论出现在 1846 年，并且是特意以狄德罗的方法为楷模的。博德莱尔在艺术批评史上的重要性，不只是因为他是一位相当卓著的诗人（虽然这显然意义重大），而是与狄德罗不同，他还提出来了一套明确的美学理论，虽然他本人并不知道怎样去画。作为诗人，他认为对良好艺术的检验就看它是否需要“运用想像力和引入诗歌”。同时在他的观点里显然有大量见解令人可以知道，为什么使得他一定要赞成浪漫主义而排斥古典主义，为什么使得他更喜欢德拉克罗瓦，而不是安格尔。确实，所有这类评论的重要影响，就是它促进了当时的浪漫主义者喜欢比较世俗的材料和构图性质：即喜欢茂密的树叶、感到畏惧的深谷、富丽的锦缎、华贵的珠宝。在建筑方面，巴黎歌剧院集中体现了这种建筑类型。

博德莱尔和狄德罗一样，也很少谈到建筑。因为就像塞扎·戴利说的：对于那怕稍懂写作的一位批评家来说，带着读者观赏一次绘画和雕像是太容易了，“细说这个的色彩和另一个的形式，并在每段评论中再多少搀上些有趣轶闻。”而对一个建筑方案的分析，可就不像评论绘画那么容易了，因为一位建筑师的设计经常是以直尺和圆规画出来的，而形式则依据科学法则来发展。换句话说，他从报刊评论的基本性质和方法上，看出来为什么艺术评论家们对理性主义没有共鸣，而只对如画的建筑发生兴趣的纯粹实际的写作上的原因。（例如追随乔舒亚·雷诺爵士早先带头在他著名的评论中关于范布勒以画家的方法处理建筑构图的问题。）

19 世纪主要从事建筑方面的惟一著名的艺术评论家是约翰·拉斯金。他的著作特别有启发性，它们正好表明了一位热情的业余爱好者的建筑评论，能够带有怎样的倾向性。人们记得，拉斯金以在牛津获得一项诗歌奖，后来又提倡特纳的绘画而开始成

---

① 皮拉内西（G. Piranesi，1720 - 1778 年），是意大利的版画家和建筑家。他所作的“罗马古迹”版画流传颇广，另外他的建筑想像画离奇壮观，也很著名。——译者注

名。他经常使自己艺术评论的看法奏效的那种论证的性质，清楚地反映在《威尼斯之石》中他对圣马可教堂立面的描写中。这段描写十分广博，虽说只有两个长句，但值得全文引录，因为它比任何他的其他著作都更能说明下面的问题：即他所深深感受的激情，如何能将建筑变为文学，而又无需费力让公众理解建筑设计或建筑物性质的问题。原文是：

"大量柱子和白色圆顶，聚集成了一座长长的五光十色的矮金字塔形；一堆珍宝，它看来好像一部分是黄金的，一部分是蛋白石和螺钿的，下边挖空成了五座巨大的拱式门廊，以美丽的镶嵌画作顶棚，以雪花石膏的雕刻来围绕，明亮如琥珀，柔和似象牙——雕刻奇诡并含有棕榈叶和百合花、葡萄和石榴，还有围绕树枝展翅的鸟儿，这一切交织成一张无尽的蓓蕾和羽毛的网；还有，在它的中央，天使们法相庄严，王节在手，长袍至足，相互倚着穿过大门，他们的姿态透过身旁的树叶，在金光闪闪的背景中隐约可见，时而被遮挡和朦朦胧胧的，像是回到在伊甸乐园的枝叶中间的晨曦，那时乐园的大门起初是由天使们守护的。而且，在门廊墙壁的周圈，立着各色石料的柱子，碧玉和斑岩，和带有雪片斑点的深绿色蛇纹石，还有大理石，它们一半背光和一半向着阳光，似绝世美人以'她们那极蓝的血管让人亲吻'——当影子从她们那里悄悄地溜回时，显露出一行接一行的天蓝色波浪，像退潮留下的水波似的沙滩；它们的柱头，交织着丰富的花饰，植根于草茎花结，并覆盖着茛苕和葡萄叶以及神秘的符号，全都从十字架起始和结束；在它们上面，在宽阔的拱门装饰中，是一连串的话语和列传——即天使们、天国的奇迹、人间的俗务，各处于世间特定的时间内；而在这些的上面，是另一排闪闪发光的小尖塔，混合着带鲜红花边的白色拱券——一种令人愉快的相混，其中希腊的骏马于其力量的雄浑之中发出光辉，面圣马可雄狮昂立在一块盖着金星的蓝地上，直到最后，真令人狂喜，那拱券的顶部竟突然变成大理石泡沫，远飚碧空，成了刻作飞沫的闪光和花环，活像打在意大利的利多岸边的浪花在落下之前就被凝住，而被海妖用珊瑚和紫晶将其镶嵌。"

此刻，没有人能够否认上面这段文字属于英语中最漂亮的文字，但是作为一种建筑评价，它吃亏在只注意到外表这个缺点，不用说还只注意到表面的虚饰。甚至他的同代人也对他由于片面

描写而表现出来的、基本上反理性的哲学感到为难。例如，罗伯特·克尔教授在说到相信诗人和建筑师之间有任何共同之处是最危险的以后，接着指出：虽然在起初他也抱有拉斯金提出的那些看法，但是作为经过20年实践的结果，他已经改变看法了。他认为开业的建筑师们应该劝阻同行的年轻人将建筑与拉斯金著作中变出来的那种浪漫的和不切实际的概念连在一起。并且论证他赞成建筑师成为“设计出更为有效的建筑物的一位公仆，正像工程师那样。”与此类似，三年后在英国皇家建筑师协会上讨论“建筑评论”时，他刻薄地说：“拉斯金先生的思想，在幻想艺术的诗歌中飞翔得够高的，因为诗歌是他的本行。但是，它们不能降落到简单的无诗意的构造细部上来，因为建筑不是他的本行。”甚至《建造者》杂志在1849年对拉斯金的《建筑七灯》（该书刚出现）发表的评论里，也说这位作者“似乎对从比例、合理与恰当方面产生的美极少评价，只是从有力的、粗野的和倾圮里去寻找魅力”。这评论对那些更爱崇高与画境而非结构完整与合乎功能的所有其他业余批评家们，也是同样适用的。

近年来，也颇不乏这种文学流派的其他倡导者。作为例子，我想最好是从文森特·斯卡利的题为《现代建筑》的书中引上一段，这是在论述安东尼奥·高迪在巴塞罗那的“米拉公寓”时，他写道：

“不论平面还是立面，米拉公寓都像一座峭壁，它石切似的立面被水冲刷侵蚀，挂着金属的海藻，挖出眼睛似的窗户。整个‘滚动着’，像华滋华斯的早期19世纪形象或梵高的一幅晚期绘画。它好像体现了一种由人类参与的融于自然界的韵律。这也是为什么那些挤满在高迪的波形卫城屋顶上的奇怪的群魔在享受这种怪异生活的乐趣。他们像偶像和卫士，来自下边某处——空的，披盔带甲——站在破楼梯的上面和旁边。高迪的形式，整个就像‘新艺术运动’的那些最好的形式，充满了自然的影响，因而总是真实的。”

现在，有人满可以说：这种文学上的抒发并没害处，而往好处说，它给不够敏感的或缺乏经验的外行人一种对建筑师正想创造的美的理解，这对他们是有帮助的。但是，也可以辩论说：它对建筑理想健康发展的极端危险就在于，从理性主义者的观点来看，它不仅以错误的准则使公众误入歧途，而且鼓励建筑师们喜

欢那些将激起未来的批评家们来同样唠叨一番的形式。毋庸置疑，它助长了比较能说会道的建筑师们去用纯粹言语的概念，代替实实在在的建筑物，就像勒·柯布西耶对重建圣迪耶主教堂的建议中明显可见的那样，他说：

"我建议使烧焦的和毁坏的主教堂看上去成为一个活生生的火炬，以保护它不再遭到同样的不幸，并使之成为后世对此悲惨事件的永久见证。屋顶业已倒坍，四分五裂，背衬蓝天的歌台和横厅，使我们穿过其参差的红石碎片，可以瞥见山峦以及大树的飘摇的叶子。中厅今后是充满光线了，所以现在我们可以清清楚楚地看到美丽的罗马风柱头，它们原来躲在暗处看不清楚。钢筋混凝土，加上明净的彩色玻璃，为我们提供了将这些全都保存下来的机会，并传给后世一首由石头和纪念物组成的震颤的交响曲。"

作为一段描写，这是纯粹的诗句。但是，仅以将一些考古残迹包在一个大玻璃盒子里的方法，来创造一座新教堂，它在建筑上的价值很值得怀疑。没有人会否定保存遗迹作为战争纪念物的戏剧效果和浪漫气氛。确实，这种想法早在公元前 479 年，希腊布拉底战役以后的雅典人就曾提出来过。但是我们不晓得：如果培里克里斯不曾破除了这个誓愿，建筑历史的进程将会是什么样子，或者如果中世纪的主教们曾试图如此去保存每座毁于火灾的罗马风教堂，中世纪建筑的发展又会是什么样子。无疑，所有好的建筑自身都必须包含诗的成分，但是这种诗是属于建筑的特殊类型的，而当建筑师们过于信口地将它变成言语时，对建筑是个不祥之兆。

不过显而易见，除非建筑的价值被以某种形式的言词表达出来，建筑评论也就不可能存在。在这方面，因此可以认为建筑期刊曾经作出了最大的贡献。它们总是将评论更多地针对建筑师，而不是针对一般公众，因而也就一般地避免了通俗解释者的那些比较过分的措词。有意思的是：创办于 1840 年的第一本不定期的建筑杂志（即《建筑一般评论》），它公开宣布的方针是避免评论建筑，而将自己只限于介绍事实。但是，这个方针主要是由于编者的谦虚，而不是对于作为一种建筑改进手段的评论的基本效验有任何怀疑。他解释说：批评文章的影响大小，主要相应于编者的声望以及发表这些看法的期刊的声望，因此在刊登自己的任何

评论之前，他宁可“取得一个胜任的和忠诚的声望”。但是，在他认为已经得到自己的声望并开始沉溺于长篇大套的建筑评论以前，这段时间并不很长。虽然如此，他的评论文章通属于相当宽宏大量的性质，并极少论及特定的建筑物。他感到自己的责任不仅仅是批评当代艺术的和技术的发展（他认为那是杂志的纯粹消极的作用），而是去“完成一种‘探索未来途径’的积极使命”。现在，将杂志作为一个“侦察兵”（他用的是“éclaireur”这个字）的这个概念，使人奇妙地联想到将建筑期刊作为形成“先锋”积极因素的比较近期的概念，因为这两个军事用语的意思几乎是同样的。我们因而看到，为什么在文学带给建筑发展的全部影响中，其中建筑杂志曾是最重要的。

近百年的建筑杂志，如果与它们所反映的建筑来比较，也是一种特别有趣的研究资料。例如，看上去很清楚，建筑的发展曾经在很大程度上受到复制插图技巧的影响。无疑地，19 世纪中叶英国的细部处理之粗劣大部是受到这样一个情况的影响，即《建造者》杂志中的所有插图全是从木刻再版的。正像同一时期法国的细部处理的相对比较精致，无疑是因为影响到它的《建筑一般评论》杂志是用金属腐蚀版作插图的。依此类推，对于在 1856 年将照相复印法引进建筑期刊中的重要意义，可以说怎样强调也不过分。因为这样作对期刊来说，不仅是不再需要依赖建筑师们自己提供透视图了（该透视图一般是在建筑甚至未动工以前画的），而且助长了编者们表现出偏爱适于拍照的建筑物，并相应地对某些建筑物则缺乏热情，因为它们不管怎样优秀，但不能给照相机提供令人喜欢的视点。已经提到过，外檐彩饰法是受到了 19 世纪中叶应用的粗糙的彩色印刷技术的影响。彩色印刷，虽然在早期期刊中尚属罕见，但是从 1851 年以后，却是常用的，这足以使人又想到：建筑杂志在影响时代的建筑风气方面起的作用相当大。

此外，某些历史时期里在提倡某些难以理解的风尚中，建筑杂志最终所起的作用是如此压倒一切，以致使人想到：它们供给历史评价的文献证据有时是极不可靠的，特别是如果这个目标是为了决定当时的艺术趣味的话。在建筑期刊开始系统地报道任何当时的建筑物，或刊出它们的照片以前，是经过了不少年的。实际上，这个习惯主要只是在 19 世纪 60 年代里保持着。但是，到了 19 世纪末，它们已经实际上放弃了当作技术知识传播者的初

衷，而变成了时髦样式的杂志了。给“新艺术运动”做夸大的宣传，是这种变化的好例子。而“新艺术运动”肯定从来没有像它的宣传者所说的那样流行过，也肯定从来没有像热衷于这个短命无根的时尚的大批杂志使不明真相者相信的那样流行过。

“新艺术运动”失败后，建筑期刊的影响也遭到一时衰微，虽然它们比任何时候数量更多。这部分地是因为许多编者在支持更革命的趋向上所表现的踌躇，而主要却因为实际上全然放弃了建筑评论。比较进步的编者甚至正确地感到：当时正在演化的新形式是如此缺乏根基，以致任何敌对的批评都可能扼杀其进一步的发展。不过，含糊不清的时期到1940年代终于结束，当时对需要恢复系统评论的认识，促成建筑杂志采取一个新的方针。（联想到：大概是在战时和战争刚过的时期里，难以找到任何值得宣传的建筑物。）例如，在1940年出版的《建筑评论》上，一篇题为“评论”的文章里，编者就解释说：现在已经达到这种阶段，即有可能将现代建筑的大部分主张，认为是理所当然的，而不再有必要去解释现代建筑师赖以工作的功能基础了。因而，作为发展的成熟阶段，恢复他所谓的“形象评论”工作就变成重要的了，也就是说，涉及建筑物外观的评价工作。他说，在承担这个任务时，他并不是在从给与现代建筑以活力的那些原则后退，与此相反，现在这些原则已经如此巩固，以致不再是旁观者每次都要询问是否坚持了那些原则了。他承认，当以“文学的”措词来评论时，对于赋予建筑外观以意义的那些实际问题的研究，仍然必须牢记在心。否则公众会发觉自己又回到了过去的时代，那时建筑物的平面规划和结构是一件事，它的立面的建筑艺术则是另外一件事。但是，他认为自己评判建筑物时的论点，主要还是根据其“对眼睛的感染力”，他说因为对街上的行人来说，这是惟一向他敞开的门径。

经历了第二次世界大战结束后的十年，在现代建筑的进展中，标志着一个决定性的阶段。因而大概可以公平地说：我们以J·F·布隆代尔在两个世纪以前创始的方式，根据公认的原则去评论单幢建筑物的这种能力，就意味着存在一种真正的风格——几乎可以说是一种真正的古典主义。这种自信的意识，在18世纪中叶到20世纪中叶期间是不存在的，尽管某些批评家曾有宣布原则的勇敢尝试，他们认为那些原则是其同代人应该普遍接受的。然

而，现在我们显然达到了这种阶段，即我们可以像 1750 年以前的古典主义建筑师们那样，肯定我们的原则了。假如是这样的话，那末将过去两个世纪看成一个历史整体，并认为它基本上是一个现在建筑时代的酝酿时期的看法，对此，建筑评论的历史又给我们增加了证据。像评论的所有形式那样，建筑评论曾一直是存在的、并必须永远存在，即使只是在口头的形式里，也有颇具素养的人去思考建筑师们提供给他们的美学体验。但是根据不同时代，评论的类型和性质必然是不同的。正是用研究过去两个世纪中批评文章的方法，我们才能最有力地评价成为 1750 年到 1950 年过渡时期的特色的犹豫不决和倒退现象，并且带来了日益增加的自信意识，使今日的建筑与过去伟大的古典主义时代有许许多多共同之处。

第 22 章　工业设计的影响

对某人在建筑上创造能力的基本考验，变成看他是否能设计出一把新型椅子，这大概是建筑理论里近代趋向的特征，也是自1890年以后，即约60年以前，日益增长起来的工业设计的影响。当然，先前也有些建筑师是著名的椅子设计师，例如罗伯特·亚当。另外，早在1883年蒙哥马利·斯凯勒就曾经批评一座由麦金、米德和怀特事务所设计的建筑物，说看上去“不大像一件建筑艺术作品，更像是一件漂亮家具”。但是，只有在本世纪初，德国工艺美术运动发动以后，才将设计椅子的能力看成是具有建筑才能的重要证据。而把像威廉·莫里斯这样的人看作第一位“现代运动的先驱”的观念，要是在实业家们称之为“新样式”的时代以前，会被认为是不可理解的。

这个新的想法是由于一种奇怪的自相矛盾的信念而出现的，即主要是由于维护在18世纪中叶所谓“建筑是艺术之母”这个公认的信念。康德在他的《纯粹理性批判》（1781年）中，曾用“纯粹理性的建筑术”作为倒数第二章的题目。因为他要在抽象观念的领域中，表现出理性地组合诸成分的一种复杂体系的概念，“建筑术”（architectonics）是他能想出来的最适合的字眼了。但是过了一又四分之一世纪以后，“建筑术”这个字眼又进而被德国实业家们用作所谓“纯粹实用艺术”的同义语了。大概是因为笼统而言，他们认为“纯粹理性”可以等同于“纯粹形式”。

正是在这个意义上，赫尔曼·穆泰苏斯为创建“德意志制造联盟”而辩护时，使用了“建筑术”这个字眼。他是普鲁士的文官，曾在1896年被派往伦敦学习英国的建筑和工业设计。他宣

称：形式在所有"建筑术"之上，他还引证了希腊神庙、罗马浴场和哥特教堂。最值得注意的是还引证了"18 世纪堂皇的沙龙"——即豪华的室内装饰和陈设，工业设计（或像当时被称为的"装饰艺术"）在那时主要是与它有关的。因而，在他看来，重建一种"建筑术的（实用艺术的）文化"就成为改进所有工业产品的基本条件了。"德意志的天职，就是解决建筑术的（实用艺术的）形式的重大问题……所有受过教育的日耳曼人，尤其是比较富有的个人，都必须认识到对纯粹形式的需要。"

正是这类理想，形成了该时期在德国建立起来的工艺美术学校的一般宗旨。其中最有影响的是由新艺术运动的著名倡导者亨利·范·德维尔德领导的在魏玛的学校。

"建筑形式类似于，即使不是可以互换于家具的形式"，新艺术运动在加强这个观念中所起的作用，简直太明显了。只要将 S·T·马德森的资料丰富的专题论文里作为插图的新艺术运动的家具与新艺术运动的建筑加以比较，任何人都可以看出这点来。西格弗雷德·吉迪翁曾说过："在 1900 年前后的奥地利，该运动是从手工艺到建筑，又从建筑到手工艺。"而且"迟至 1914 年，在约瑟夫·霍夫曼设计的布鲁塞尔的斯托克莱特住宅里，家具制作的影响仍然显而易见。"埃里克·门德尔松也谈论过这个情况。新艺术运动的先祖无疑地是 18 世纪中叶的洛可可风格。马德森非常恰当地注意到了这个事实，即拥有某些洛可可时期最佳建筑物的南锡市，也是法国新艺术运动首先出现的城市。可是他还忘记强调：在法国，一般被形容为洛可可的特色，无论如何是明确限于建筑的室内的，而南锡广场四周建筑的外部的惟一洛可可特点只限于拱顶石和栏杆上的瓶饰而已。

在此处这个情况相当重要。南锡组成两个主要广场的立面，是由伊曼纽尔·埃雷·德科尔尼设计的，他又是以他的师傅杰曼·博弗兰德在南锡的两座建筑物的立面为蓝本的。博弗兰德不仅是当时最伟大的建筑师之一，而且，与布隆代尔和罗伯特·德科特一起，都是第一批开业的室内设计师。他的室内设计，其中精心配合上他的家具设计（诸如蜗形支腿桌案等），曾被一位近代的作者形容为属于"洛可可艺术的伟大杰作"之列。然而，他的外部立面，以及他的门徒埃雷·德科尔尼的立面，在应用标准化建筑组件上，却颇严格和正统，和他自己的师傅 J·H·芒萨尔一样，

实际上与过去几百年的法国传统相去甚少。

博弗兰德自己对这件事的看法是十分明确的，而由于对法国洛可可性质的普遍误解，他的看法还值得引述一下。他在1745年出版的《建筑书》里写道：“在不同时期（特别是在意大利），流行式样曾以歪曲建筑物的各个部分为乐，并且总想破坏所有的建筑原则，这些原则的高尚朴素应该永远得到维护。”他还说：“（在瓜里尼和博罗米尼的作品里）装饰术已经从房屋的室内装修上，从适合于精工细作的木工活儿上，超出而转向外部，转到砌筑活儿上了，它要求以更强有力的和更像男子气概的方式去干。”

由于博弗兰德所责备的想法在德国、西班牙和西班牙统治时期的荷兰也很流行，所以不必惊奇，特别是在穆泰苏斯铺平了道路以后，一位比利时新艺术运动的装饰家竟如此轻而易举地将下面的观念引进了德国，即建筑和家具几乎是以同样的方式来设计的。范·德维尔德于1894年在布鲁塞尔附近的装饰艺术创作室开张以前，从受过的训练和经历来看，他原是一位画家。无怪乎他表现出来自己对建筑与家具之间的区别，或是建筑物暂时属于私人的室内与外部构造的公共永久的特性之间的区别，没有博弗兰德那样敏感。另外，由于甚至没有受过木活儿或铁活儿的手艺训练，他对材料的性质也不了然，就像不久奥古斯特·佩雷对他为香榭丽舍大街剧场所作方案所表示的（那是范·德维尔德后来放弃的一项委托，此举得到了佩雷的支持）。因而，当有人提请范·德维尔德注意，他的家具构造与木材本性公然有抵触的时候，（根据库尔特·贝伦特的说法）范·德维尔德声称：他早就发觉木料是不适合他的设计的材料，他期望发现一种更合适的、能被铸造的材料。

鉴于铸铁家具颇易于大量生产，少数人将对新艺术运动的影响竟如此短命感到遗憾。其实，要不是由于西格弗雷德·宾以精力旺盛的热情人为地加以鼓吹（他是靠宣传其较为丰富的表现形式而谋生的），要不是由于突然出现了许多新的装饰艺术杂志，新艺术运动的声望将不会延续了十年之久。令人惊奇的是：它不是被某些更合理的东西，而是被某些更生硬的东西接替了。例如，就范·德维尔德的椅子而论，虽然构造不尽合理，至少有足够的弯曲以适应人的背部；而像山格里特·里特维尔德（他应该

更清楚，因为他是位高明的家具制造者）那样的构成主义者和新造型派所设计的椅子，却纯粹是几何形的抽象作品，似乎并不具备什么优点，除非是用以“风格派”（De Stijl）闻名的荷兰艺术运动的说法来解释。

准备在下章更充分论述的“风格派”运动，一般地讲，对促进非写实艺术（如果以此意指绘画与雕刻）的成因无疑地起了作用。但是“风格派”的椅子并非如此，因为所有的椅子都是非写实的，从最古老的三条腿凳子到今天生产的由玻璃纤维和泡沫橡胶做的更高级的杰作。在家具设计方面，“风格派”运动的与众不同之处，就在于创造出第一把这样的椅子：它故意设计得不为舒适、不为高贵、不为雅致、也不为根据一般公认的木工原理而装配合理，而仅仅是为了“设计”。甚至里特维尔德的传记作者西奥多·布朗在长达五页专论这把椅子时，也不得不承认：“这件家具的粗糙、生硬的性质，还有坚硬的椅面，并不能使身体舒适，以致用它的人，包括里特维尔德本人，都抱怨坐在上边硌得骨头疼。显然，并非舒适而是其他因素决定了其设计。”

根据布朗的说法，这些因素是经济的、社会的和美学方面的。但是，美学的主旨占了支配地位似乎是相当清楚的，并且正是这一点，才使这把椅子成了被广为宣传的、里特维尔德为他的朋友和合作者施罗德夫人在1924年设计的住宅的“决定因素”（布朗用语）。这所住宅在历史上的重要性主要在于它对包豪斯的教学方法发挥的影响（据我所知，在出版物上讨论它至少有69次了）。但是，作为由一位家具制造者设计的第一座建筑纪念物，它也是重要的。也就是说，是由这样一个人设计的，他惟一的建筑上的训练，是经过二十年的家具制造工作，其中有三年上夜校学习建筑制图而得到的。到1928年，他已具有足够影响而成为勒·柯布西耶的国际现代建筑协会的一个发起人了。

在最后一位“现代运动的先驱者”——沃尔特·格罗皮乌斯的作用下，里特维尔德的椅子对包豪斯作品的影响，实在太明显了。与他在魏玛的前任范·德维尔德不同，格罗皮乌斯是受过训练的建筑师，并且曾经一直是位地道的建筑师。可是他毕业后，曾立即在彼得·贝伦斯那里工作。贝伦斯是位画家，他在39岁时被委任为日耳曼通用电气公司的工业设计顾问。他不仅设计其商

标、字体和电水壶，而且还设计厂房，大概还有家具。

无疑由于贝伦斯的影响，格罗皮乌斯不仅接受了穆泰苏斯从总体上对“建筑术”这个字眼的解释，而且看到工艺美术学校是可能创造出新建筑的理想场所。于是在1919年，他欣然同意了接替范·德维尔德，并且以合并魏玛工艺美术学校与魏玛美术学院（即建筑、绘画和雕塑学校）的方法，使他不仅能够负责培养家具、彩色玻璃、陶器、金属制品、编织、舞台布景、壁画和印刷工艺方面的设计师，而且能够负责培养建筑师，他们在以前从来没有从理论上与所谓“装饰艺术”发生过联系。直到1923年以前，包豪斯没有引进机械工艺，而在抽象“基础设计”课程以后，建筑学生主要是当作建筑手艺人来培养的（“学生如果学得精通的话，就可以从地方同业公会获得营造师证书”）。因此显而易见，在格罗皮乌斯看来，包豪斯（或用其正式名称“设计学校”）的主要长处就在于：所有这些专门化全可以作为同一种活动的变化而培养出来。家具领域不仅可以作为建筑领域的一个微观世界来加以培养，而且也可以作为在城市空间组织方面进行试验的一个实验室。

当格罗皮乌斯被哈佛大学聘任以后（在那里除了基础设计课程以外，实际上放弃了包豪斯课程的各个组成部分），他仍然坚决主张：“通向任何类型的设计——一把椅子、一座建筑、整个城市或区域规划的设计——的进路，应该基本相同。这不仅就它们在空间中的相互关系而言，而且在社会的方面也是如此。”在1947年，他在《有一种设计科学吗?》一文中，甚至更明确地坚持说：“设计一座大型建筑或设计一把简单椅子的过程，其区别只是在程度上，而不是在原则上。”

不管格罗皮乌斯的论断是否正确，事实上出现了个马塞尔·布鲁尔。这位最好的包豪斯毕业生，从纯粹建筑的意义上说，非凡地发展了格罗皮乌斯的“实现现代建筑术艺术”的理想。他在包豪斯只学过家具设计，（或宁可说他是自学的，因为直到1925年他毕业后自己掌管木工工场以前，木工工场似乎实际上是没人管理的。）布鲁尔的建筑类似于家具的程度，大概不比其他欧洲的“形式赋予者”更多，但是肯定也不少。他的联合国教科文组织秘书处大厦立在支腿上；立面可以比作一个撤去抽屉的档案柜子；还有它的构图形式，虽然有一个面必须弯曲以与丰特努瓦宫

配合，但其他两个面也照样作成弯曲的，以便从空中（即从一个人进屋后通常看家具的视点）看上去也好看。

西奥多·布朗在《建筑师 G·里特维尔德的工作》一书中写道："撇开尺度上明显的不同，椅子与房屋有同样的空间创造。"但是，尺度上的不同对整个问题却是有决定性的。建筑是以装配技术及其他因素和目标，与结构工程有直接关系（虽然又是尺度上的不同，造成这两种训练本质上截然不同），而与家具设计的训练却只有比拟上的关系。诚然，在 1900 年到 1930 年之间，作为既合乎功能又非写实的，需要一种样式讨人喜欢的家具设计，以它作为比拟使建筑从复古主义的比较无能的方面摆脱出来，被证明是极有价值的。比起在过去 50 年里，建筑理论家们试图摆脱复古主义而使用的其他著名的比拟（比拟于生物和机械）都更有启发和具有成效。但是，将建筑与家具、陶器、编织、印刷工艺等等如此紧密地连在一起，现在看起来不仅没什么可辩护的，而且在某些情况下还是的确有害的。

换言之，复古主义一旦不再成为一个现存的争论问题时，似乎就没有什么道理宣称：建筑学生不应该在课程里一开始就去直接学习建筑，就像在建筑艺术稳步地、合理地发展的时代里所作的那样，那时建筑艺术的发展是与建筑所要服务的人们的技术和社会的进化相一致的。确实，这正是我们一些主要的学校里的普遍情况，尽管口头上赞成包豪斯的理想。这并不是说，建筑学生也不必学习室内设计了。与此相反，由于玻璃越用越多，作为一位室内、室外协调人的建筑师的作用更是空前重要了。但是像格罗皮乌斯首先坚决主张的集体创作，则必须依靠协作，而协作却意味着尊重每个小组成员为任务提供的特别技能。

因而，这里提出的批评，目标并不是针对下面这个观念的（那样会是荒谬的），即某些天才的建筑师能够设计出好的家具。而是针对下面这种概念的，即是说有某些神秘的技巧，叫作"设计"，人一旦掌握了它，就立即有资格设计任何东西了，从牙膏筒到大海轮，而且还不需要继续花时间专门去研究用以造出各种构造和制品的各自的技术和材料了。批评的目标是针对那种抬出约翰·"博纳罗蒂"·帕普沃斯当作典型实例的看法。帕普沃斯是位画家、家具设计师、建筑师、风景造园师和市镇规划师；他在 1836 年被委任为英国政府新的工业设计学校的领导人。他的一位

传记作者告诉我们："同当时的伟大建筑师一样，他是极受崇拜的。他能试着去美化几乎任何东西：从为前街的巨商詹姆斯·莫里森先生设计手帕，到为往返于泰晤士河上的第一艘轮船搞装饰，或是指导为波斯国王加工全玻璃宝座。"尽管他在新建筑材料（诸如铁和大块玻璃）的使用上多才多艺、有才华和魄力，但他基本上仍是位装饰家。而在此意义上的装饰总是表面的，不管其外表像在维多利亚女王时代那样的丰富繁复，还是像今天那样完全光滑。

第 23 章　绘画和雕塑的影响

在 20 世纪的 20 年代至中叶这个时期里，对建筑设计产生过最有力影响的，无疑地是绘画和雕塑。这个事实已经被雷纳·班纳姆在他的《第一机械时代的理论与设计》中无可辩驳地论证了。该时期的开始（也就是说在 1920 年到 1935 年之间），只有少数人利用抽象的绘画和雕塑作为创造新颖建筑形式的一种手段，他们建房不多，除了被尊为现代运动先驱者的荣誉以外，获得的奖赏也很少。可是到了本世纪中叶，公开宣扬他们的努力，以及他们的想法在新一代学生中的流行（通常包括正式采纳创始于包豪斯的建筑初步训练方法的建筑学校），导致这种手段形成了一种新的正统观念。并且它竟然达到这种程度，以致只有在一本目标是回顾过去 200 年出现在建筑中的所有变迁的建筑思想的书里，才敢怀疑这个影响的基本价值，或者对如此根深蒂固的一种当代现象，在绝对价值上着手批判的评价。

这种影响的确切性质是如此复杂，以致草率地考察一下是不够的。但是，在分析它包含的大量新颖成分以前，值得回忆一下这样的学说：即绘画、雕塑与建筑（这里被当成一种姊妹艺术）具有一种天然的密切关系，这种密切关系意味着某种相互作用，它不仅形成了在文艺复兴式复古期间，重新注入欧洲和美洲文化中的意大利文艺复兴传统的基础，而且也形成了那些基本上与文艺复兴思想对立的业余改革家的主要思路的基础。例如，拉斯金在他的《爱丁堡演讲集》（1854 年）的一篇附录中，就宣称："没有一位不是伟大的雕刻家和画家的人，能成为一位建筑师。因为他若不是一位雕刻家和画家，他只能是一位建造者。"同时在《建筑七灯》的第二版序言中，他也同样声称：一位不是雕刻家

或画家的建筑师，比一位搭大棚的也强不了多少，因为“人类只可能拥有两种艺术：雕刻和绘画”。他接着说：“我们所谓的建筑，不过是雕刻和绘画与宏大体量的结合，或将它们置于合适的位置，而所有除此以外的建筑，实际上仅仅是房子而已。”这一主题在他的门徒T·G·杰克逊的《现代哥特式建筑》（1873年）一书的最后两章中又大加发挥，并且在当时的反理性主义者当中，变成理所当然的事情了。它在德国变得尤其盛行，那里的奥斯瓦德·斯彭格勒就宣称：“建筑不过是纯粹装饰的最高形式。”

因而，认为通过与“相关艺术”更紧密地联系，建筑的革新才能完成的观念，并没有什么革命之处。而到了1920年，在前十年里少数革命的艺术家赋予绘画和雕塑的特征，却是新鲜事物。在1910年以前，只有过两种雕塑：即自然主义的雕塑（通常由人体的表现组成，并被当作“美术”的一支），以及非写实的雕塑（由诸如勺儿、叉子、壶等日用品组成，并被当作“实用艺术”的一支）。与此类似，两维空间的图样也只有两种：即自然主义的绘画（通常由人物、自然物或风景的形象组成），以及非写实的图案（由加在纺织品、陶器和其他家用物件上的装饰组成）。当瓦西里·康定斯基抓住一幅倒放在暗处的他自己写实画的视感时，引起他在画布上画出一系列不表现任何东西的无定形的形状，这时出现了革命。它并不是非写实艺术的诞生，而只是没有实用意图的非写实艺术的诞生。

因而，问题就产生于是否可能说明：一种既非写实又无用处的艺术是有道理的。对此问题作肯定回答的哲学上的方法之一，就是以纯粹美学用语来给“有用”下定义，然后再以宣称惟有抽象形状才构成“有意义的形式”来证明它有道理。根据这种观点的主要倡导者克莱夫·贝尔的说法，“有意义的形式”就是“从美学上打动人的线条和颜色的一种组合”，而任何这种能使观者从操心生活而达到精神愉快的超然境界的有意组合，从而就是艺术。因此，艺术被说成与物质世界或功能准则并没有任何固有的关系，所以由一位艺术家传达的感情，可以表现在各种形式中——“在绘画、雕塑、建筑、罐子、织物等等之中”。于是可以看出：抽象艺术的新理论不仅确实导致对穆泰苏斯的“纯粹形式”理想（像上一章里论述的）的一种更广泛的解释，而且导致艺术训练上的完全可以互换。它也不可避免地使人想到：维特鲁

威氏的实用性与坚固性，与每个建筑物潜在的抽象美学价值比较起来，在艺术性上也就不甚重要了。

这种态度的革命性质，以及它对理性主义学说的颠覆作用，可以从现在有思想和严肃的建筑师们认为像公理一样的陈述中，很容易地鉴别出来。诸如说："建筑首先是一种艺术，而且惟其如此才能创作出有意义的形式，"或说："勒·柯布西耶在哈佛的卡彭特中心，已超越了单纯建筑，进入纯粹艺术的王国。"对理性主义者来说，要是提出一座房子能够"超越建筑"是荒谬的。正像提出下面这点同样是荒谬的，即一座房子的意义（相对于其美观）是依据业主委托以外的其他什么东西或它不是建造起来的。这并不是断言："意义"对画家和雕刻家就不能具有特殊的含义了，那是与建筑毫不相干的。譬如说，甚至从比较传统的美术概念看，也可以合情合理地论证：一幅肖像画或一件胸像雕塑，如果要做得比实际所描绘的面孔和胸部在美学价值上显出特色的话，它就必须具有某些另外的"意义"。但是，一座建筑物仅仅是靠存在而具有意义，因为作为一种非模仿艺术的建筑，自身中就包含着其基本形式的正当理由。

然而不可避免地，正是这个建筑具有的非写实性质，引起许多艺术家跟着康定斯基的足迹，去从建筑物中吸取他们绘画和雕塑的灵感。因此，他们的作品经常有一种奇妙的寄生于"建筑的"性质，就像他们给自己作品的命名所经常表明的。蒙德里安画过许多命名为"立面"的绘画；马莱维奇绘制抽象矩形的体量，题名为"建筑术"；范通杰路雕刻和制作抽象的雕像也用了同样的题名；博奇奥尼宣称未来派雕塑的基础就是"构造的"；还有整整一大批题为"构成"的雕刻，那是由一伙自称构成主义者或要素主义者的艺术家创作的。从而，就在某些建筑师的心里埋下了一种观念的种子（它被罗伯特·克尔在其论《建筑艺术化》的演讲中已经预言过了），饰物。

这些新手法的最著名的倡导者是勒·柯布西耶。费洛·阿特金森将他的名字与米开朗琪罗联在一起无疑是对的，因为不仅勒·柯布西耶开始确实曾援引过米开朗琪罗的罗马圣彼得大教堂，来证明他的许多理论是正确的；而且他始终追求同样的手法主义者的手段，在文艺复兴建筑的历史中，这些手段曾给与米开朗琪罗以如此特殊的地位。然而，在论述勒·柯布西耶的观念以前，先

论述一下某些抽象艺术似乎具有的新性质还是适当的。它们可以分为七个题目以便于研究：即作为“研究”之艺术、作为以本身为目标之艺术、作为一种“现代性”之艺术、作为“先锋主义”之艺术、作为创造“惊奇”的一种手段之艺术、作为“非艺术”之艺术、作为“纯粹艺术”之艺术。另外，简单提一下此时被看成与建筑有关的三种主要的抽象艺术表现形式，也是适当的。它们是有棱角的形式（立体主义和新造型主义）、结构的形式（构成主义和要素主义）、弯曲的形式（表现主义）。

认为艺术是研究的一种形式，这想法似乎起源于塞尚。当然，在他以前好久，绘画里就经常有可以形容为研究的一种试验型画。例如，文艺复兴画家创作的某些素描，它们除了对“近大远小”和透视的研究以外，好像并没有其他目的。但是，在塞尚以前，从来没有任何画家在谈到自己的作品时，就好像他是正在勇敢地追寻新知识领域的某种科学家。因此，可以想像出来，这对那些追随塞尚的方法的画家和雕刻家是多么合意了，他们继承塞尚的观念，认为在他们的绘画或雕塑的自然解剖中，竟有某些东西足以和科学研究的更为惊人的方面相提并论。还可以想像出来，这对一些由革命的建筑师们组成的小团体是多么合意了，这些小团体是在第一次世界大战以后，会同塞尚的后继者们建立的，尤其是他们已经承认了塞尚的概念（这使人想起部雷），即自然界的形式全可以用立方体、圆柱体、球体和锥体来理想地加以解释。

第二，我们看到，有一种特别强调艺术以本身为目标的观念。这也不是该时代所独有的。因为“为艺术而艺术”这句话已经早由维克多·库辛创造出来了。而在19世纪中叶，它甚至在建筑圈子里也非常普遍了，这从塞扎·戴利在1857年的《建筑一般评论》上使用了这句话可以证明。另外，它也是19世纪末处于盛期的唯美主义者们最突出的学说。但是，在1920年代，由于拼贴画的发明，这个观念却呈现出另外一种意义。拼贴画不是静物的单纯描绘，而是将诸如报纸片和布头等实物的碎片，在画布上实际粘贴而成的图画。因而，在对一群物体的描绘与物体本身之间的传统区别不存在了。这是在建筑与美术之间加强连接的又一个发展，因为建筑在作为一件艺术品与构成其形式的组件之间也没有固有的区别。当在传统的立面上仍然流行抽象的雕饰和装饰线

条时，上述事实就是对当时的保守理论家来说也是同样明显的。

第三，我们发现出现了这样一种看法，即抽象艺术特别“现代”，是因为它不仅是这个时代创制的，而且只有它才是这个时代精神的真正表现。当然，后面这个想法的完整正确，曾被人从哲学方面提出质疑。特别是乔治·博厄斯，曾写过一篇论《历史时期》的生动文章，其中指出：将任何难以理解的艺术运动的特性说成是“现代的”，都是愚蠢的。他宣称：问题不应该是“什么是现代艺术?”（他说这是一个没意义的难回答的问题，）而是“在现代艺术中究竟有多少一致性?”从这种统计学的观点来说，抽象艺术很难被看成是时代的表现，因为在过去半个世纪里，它仅是文化中全部绘画和雕塑作品中的一个断片，即使我们将范围只限于被欧、美鉴赏家们公认的“进步”作品来说，也是如此。不过，曾经有不少人的心里抱有这样一种印象，即因为整个抽象性是 20 世纪艺术所独有的特征，如果建筑师要创造出跟上时代的建筑物，他们就必须像抽象艺术家那样追求同样理想并运用同样形状。

第四，有这样一种概念，即认为最好的抽象派艺术家基本上都是站在时代前面的，或用普通的说法，他们组成了先锋队。（“先锋队”这个词，照字义是指侦察队，他们在入侵队伍的前面，以便调查地形并与敌人接触。）乍看起来，好像这个英勇的概念与抽象艺术是属于现时代的想法是对立的，因为推测起来，一个人不能既属于他的时代，同时又超越这时代。实际上，这个自相矛盾的提法（前一章里已经谈过它）是迷惑人的并且主要是口头上的，因为它老早就被汽车工业解答了，他们找到的生意经就是提前出售下年度的最新型汽车。换句话说，一般概念并不是指一个人成了先锋就走到他的时间前面去了，面是在机械迅速过时的年代里，普通百姓有点落后而已。以工业上的用语说，它至多相当于生产中的相隔时间，所以在 1965 年设计的飞机，要到 1970 年才能准备好飞行。而这种看法似乎特别适合于那些建筑师，他们急于建造一个新世界，面又意识到建筑对工业化变迁的日益增长的依赖性。因此，具有科学胸怀的先锋派画家和雕塑家也类似地浪漫主义地将自己看成多少像个为未来而设计的人。早在 1917 年，立体主义的辩护士纪尧姆·阿波里内尔就在一篇题为《新精神》的文章（该文对勒·柯布西耶影响很大）中写道：“新

精神在努力开创人们对外部世界和内部世界的新视野，它将不亚于那些各类学者每天正在发现的东西和从中引出的诸多奇迹。这些奇迹使我们负有一种义务，即不要丢下那种改进机器的手艺人的想像力和诗人般的敏感。”换言之，正如最不寻常的机器，事实上构成最先进的机器；所以最不寻常的艺术，就成了最先进的艺术——表现着只被将来几代人才能利用的观念，并且应用着其“意义”只在未来岁月中才能被广泛欣赏的形式。因而，艺术家在某种程度上担负着预言家的角色，不是在解释什么，而是在想像将来会是什么。于是我们又能看到：这种观念对1920年代的革命建筑师是多么有吸引力。当他们在为同代人设想一个新世界的时候，意识到建成他们的乌托邦并非一日之功，而尽管有急切呼吁立即改变的宣传，他们实际上却不得不为尚未诞生的几代人去设计。

不可避免，在与当时较为传统的建筑对比时，先锋派创作的甚至最有理性的建筑形式，看上去也使人惊奇。但是值得提出，当时在比较能说会道的抽象绘画和雕塑的辩护者中间，就有人宣称：惊奇的成分，为了它的本身就应该刻意追求。纪尧姆·阿波里内尔写道：“新精神显出来的与以前所有艺术和文学运动不同的特色，就在于它给惊奇以重要地位。”说这句话，显出他对18世纪晚期发生的情况难以理解的无知。不过，虽然惊奇的成分在“英国式花园”中已经司空见惯，但运用在绘画、雕塑和建筑里，还是新的；尤其在1920年代，有时竟达到了野性的地步，是尤为新奇的。这种野性是由一个自称“达达”的集团促成的。根据路易斯·奥特库尔的说法：“现在，只有那些发现了至今尚未公布过的关系或形式的艺术家，似乎才是正确的，并且有前途。对任何本身不受正常标准约束的东西，都授予‘有生命的艺术’的称号。艺术商更促进了这种神话。在此通货膨胀的年月里，当买主已不再是旧的鉴赏家，而是一心为迅速获利的投机商时，艺术商已成倍增加了。还有艺术杂志经常变成了商人的同谋，它们为了生存必须大做广告。艺术评论家们努力去发现年轻有为的人，并以这样的方式来吹捧，说什么他们的才华时常比启发作用更‘令人开化’。从来没有画家如此陶醉在无缘无故的言词之中，或者就其作品讲出这么多的理论来。”

“达达”的倡导者，大概应该被排除在奥特库尔的普遍谴责

以外，因为他们非但不信奉高尚的艺术理想，而相反地竟宣称：他们的目标是摧毁艺术，他们的活动最好叫作“反艺术”，并且他们在创作各种制品中的惟一目的，就是嘲弄19世纪中美术已经获得的资产阶级威信。至于他们的作品是否应该被看作一种艺术形式，或一种非艺术形式的问题，可以论证说：这个问题早就以支持它们是艺术形式而解决了。因为十分自相矛盾，现在艺术商和博物馆负责人都起劲地竞相得到它们，而且不论何时，这些嘲弄人的作品在市场上一出现，他们就出高价购买。然而，似乎可以这么说：在创作它们的时候，其主要目的是使公众惊奇得去否认所有传统的艺术价值。而造成这种震惊，与其说是用创造新奇的办法，不如说是用糟蹋那些人们熟悉的事物的办法。例如，当一幅蒙娜丽莎的复制品被加上小胡子来展出的时候，或者当一个普通的脸盆架子被送到纽约的雕塑展览会上的时候。

当然，达达主义是短命的。因为就像威廉·冈特在《现代人的进军》中曾诙谐地说的：“由同样的人用一把没上子弹的手枪，来定期地进行疯子似的自杀，已经吓唬不了人了。”但是，它肯定在建筑上发挥了重要影响，即它正是颠倒乾坤的主要根源。就像约翰·萨默森在《天国大厦》中提到的：这种颠倒乾坤，构成了勒·柯布西耶手法的如此有力的一个特色。撇开勒·柯布西耶的那些纯粹达达派的设计不谈（例如在香榭丽舍大街的有围墙的屋顶花园，配备了一个洛可可式壁炉而毫无用处），他基本的大部分革命想法中，都有像萨默森形容为爱丽斯漫游记那样的颠倒，并且尽管它们被精心地合理化，实质上仍是一种逻辑上本末倒置的例子。换言之，当与传统的建筑方法相比较时，它们构成了一种“反建筑”。例如，就传统建筑来说，一幢别墅坐落在一座花园里，而在勒·柯布西耶的建筑里，花园却坐落在这别墅里。就古典建筑来说，列柱放在实墙基座上，而勒·柯布西耶却将实墙放在柱子上。这整个手法可以与某些马塞尔·迪尚的达达派绘画相提并论，就像他在画布上画出一道有缺口的裂缝，然后又用一个真的别针给“弄牢”了。这些手段非常有趣和新鲜，但令人怀疑的是：持久的令人愉快的建筑环境，在多大程度上能够从这种洛可可式玩笑的作用中不断地创造出来。

可是，抽象主义者最有影响的集团，与把艺术看作开玩笑的一种借口的达达主义者形成了对比，却相反地以高度的严肃性来

对待艺术。他们的主要目标似乎曾是达到最大程度的朴素，因为对他们来说，抽象绘画和雕塑的优点看来似乎在于它们是“纯净”之艺术。（纯净不要与“纯粹主义”混淆——纯粹主义是勒·柯布西耶为其绘画加的标签，含有另外的意思。）这个纯净，显然主要是以明显省力而表达出来的，因此成了一种理想，可以联系到当前流行的一种见解，即认为室内乐比管弦乐“更纯净”，因为其中卷入制造杂音的乐器要少些。从而，当卡西米尔·马莱维奇在一块白画布上画了一个白方块时，被认为是一个伟大的成就。只有亚历山大·罗琴科的一幅画后来居上，他得意洋洋地在一块黑画布上画了个黑方块。

这种追求纯净，也是比较革命的建筑的真正特征，可是它却经常陷入对建筑物结构现实的完全隐瞒。为了“纯净的”面，所有表面都完全不加调整，而碰到结构部件时，就一律把它们抹平；瓦屋面和檐口不见了；玻璃格条搞得细细的；内檐装修简化为空墙上挂一两张抽象画；以及建筑整个被赋予一种手术示范教室那样的洁净性质。确实。弗雷德里克·埃切尔斯在他为勒·柯布西耶的《走向新建筑》写的序言中，就附有一张手术示范教室的照片，还附有从当时期刊上引来的一段得意洋洋的文字，大意是说：“由于其绝对适合于意图，现代医院的手术示范教室——像一艘海船的发动机舱——乃是世界上最完美的房间之一。”

在该时期，纯净的观念也有另外的建筑内涵。已经提到的勒·柯布西耶的“纯艺术”定义是“与功利动机无关的浓缩了的东西”。这个词在1919年和1920年流传于柏林先锋派之间的通讯中也出现过。例如，汉斯·勒克哈特在1920年7月15日的传阅通讯中写道：“纯形式是这样的形式：它超然于所有装饰的形式，它是从直线、曲线和任意形状的基本要素中自由形成的，并将适用于各种表现的目的——可以是一座宗教建筑或一座工厂。”因而，可以看出：纯形式与功能无关，与结构的关系也不大。它之所以成了“建筑术”，只是从它与过去某些比较朴素的陵墓纪念建筑在表面上相似的意义上来说的。

* * *

描写立体主义的性质，或论述它的倡导者试图达到什么目的都不太必要了，因为现在每个人都熟悉构成了现代艺术史这个方面的主要情况。可是，有两件有关它的情况还需要强调：第一，

严格地讲，立体主义并非抽象艺术。因为立体主义派画家们依旧在描绘自然对象，就像亨利·拉塞尔·希契科克在《绘画朝向建筑》中所说的，他们的作品主要依靠变形，而非抽象。第二，立体主义派雕刻家们，并不像有时说的那样，他们并没有创造出一种“空间－时间”的新艺术。高凸雕刻，与绘画不同，就其本性来说从来不能被局限于一个单独的视点，所以用下面这种话来谈论比利时立体主义雕刻家范通杰路，是荒谬的，如说：“他以棱柱、板片、空洞来作的1918年造型，表明了当代雕刻，像绘画一样，没有被局限于一个单独的视点。”

立体主义在建筑上的重要性主要在于：它是风格派（或新造型派）以及构成主义运动的来源，因为它是首次尝试在绘画中暗示存在着有棱角的、空间限定的平面性质。假定毕加索的最早的立体主义，对建筑有过任何直接的和及时的影响，则是言过其实。就像雷纳·班纳姆在其《第一机械时代的理论与设计》中说的：“将‘国际式’建筑物与立体主义绘画相比较的尝试，从来也不是很令人信服的。”实际上，立体主义对建筑具有直接的重要性，只是因为它曾被勒·柯布西耶发展为“纯粹主义”。纯粹主义是这样一种绘画类型，它以其轮廓线的互相贯穿，使人想到吉迪翁所说的“内部和外部空间的互相贯穿”；它以其对传统的标准化物件（如瓶子、杯子和六弦琴）的运用，使人联想到摆布简单的标准化几何形状所能提供的审美上的可能性。

作为与立体主义的和纯粹主义绘画相对的，蒙德里安的“新造型派”绘画则是完全的抽象作品。它由平直的模式和彩色的矩形组成，它与自然界三维空间的对象的相似之处，已不再能直接地看出来了。从这种两维空间的性质，可以设想它们对建筑的主要影响是提供新的立面模式和新的平面设计模式，并且在实际上，不少蒙德里安式灵感的立面设计和平面也确实产生了，著名的如密斯·凡·德·罗的作品。但是，蒙德里安的影响所及远不止此。因为他的信仰是（群集在他周围的风格派集团也这样信仰）：他的绘画表现了一种三维空间的现实情况，由此整个自然界都可以从本质上设想成一系列的平面，并且甚至建筑构图也必须看作是类似的平面系列，而非由传统的立面限定的容积和体量。蒙德里安写道：“在一座矩形的建筑物或物体的周围或里面活动，它可以被看成是两维空间的，因为我们的时代抛弃了过去的静态视

觉。绕着它走动，一种两维空间形象的印象，将接着另一个两维空间形象出现。"

因而，风格派集团的目标是打破空间中物体的孤立，并将形和空间看作某种普遍结合在一起的东西。因为蒙德里安说："在造型艺术中，限定的形与限定的空间之相互作用，建立了现实的客观表现。"他接着说："空间限定，而并非空间表现，乃是表现普遍现实的纯粹造型的方法。"因而，风格派集团就用由相切的和彼此贯穿的平面所限定的空间轴测图做实验，使传统建筑中盒子似的容积，被比较开敞的平面所取代。

不过，尽管风格派的理论家们通过绘画，对空间分析问题作出了真正的贡献，也很难否认，他们的空间观念的萌芽以及具有建筑性质的构图等，都是从弗兰克·劳埃德·赖特那里引申出来的。赖特的设计，是通过1910年出版的一部专题著作在荷兰出了名。赖特可能是在儿时受过弗勒贝尔式幼稚教育的结果，他曾首先抱有"破坏盒子"的想法，并以限定空间的平而来创作建筑构图。正是在他的郊区住宅中，曾首次利用并展现了远远出挑的屋面、宽宽挑出的阳台和限定空间的隔断在审美上的可能性。（必须指出：它们是以不甚借助于新工艺的作用①，而充分显示传统的砌体和木材表面来建造的。）正是在他的早期教堂和工厂里，他曾首次探索这样一种美的可能性（必须承认，希腊式复古主义者要更早些），即打破传统的窗户布置模式，而赞成将窗户开成看上去仅仅像是分开的壁柱间的空档。因而，可以令人信服地论证：风格派绘画从建筑中所得到的，就像建筑从风格派绘画中得到的一样多。风格派运动的主要贡献，是从绘画来探索极薄板的美的可能性，这种美，用钢和钢筋混凝土框架结构的新技术现在已经可以作到了（实际上曾被赖特忽视）。

另外，必须指出：如果蒙德里安不说他曾受惠于赖特的话，那很可能仅仅因为他本人很难忍受建筑的职业；并认为建筑师不可能创造出新的、时代所要求的美来，因为他们不是真正的艺术家。就赖特而言，他曾自豪地说自己从来就不是一个画家，因而

① 不过，他对新技术的依赖也不容忽视，罗比住宅（1908年）就是靠在屋面里藏着四根焊接15英寸槽钢（每根长110英尺）的办法，才完成其大胆的出挑的。——原注

没有丁字尺和三角板的辅助，他从来难得画图。而蒙德里安、却只是通过长期作画训练的方法，才达到矩形的。他终于断定：只有由他那样的艺术家与工程师之间进行直接的合作，才能带来真正的建筑美。在蒙德里安看来，主要的问题在于将美学作为出发点，这不是传统的美学（因为他认为那种美学曾使建筑堕落），而是从艺术发展而来的新美学。如果一个人将技术和功利的要求作为出发点的话，则是一种危险，他坚决认为“由于直觉受到理解力的干扰”会丧失任何成功的机会。

当时，实际上凭自己不受理解力干扰的直觉来设计建筑的人是几乎没有的。但是，认为建筑基本上是抽象雕塑与工程相结合的理论却并没有被抛弃，并且从以抽象艺术看作“基础设计”的包豪斯方法，得到了相当大的推动力。也就是说，它成了像加代那样的传统理论家们所谓的“要素”（即柱子、墙、窗、屋顶等——对它们的研究，成为最初给与建筑学生的教诲）的一种替代品了。然而应该指出：包豪斯赞成讲授的抽象艺术，并不是由蒙德里安发展的那种类型，而是标着不同名称如“构成主义”、“要素派”或“至上主义”的类型，它显然比风格派更适合于建筑问题。

构成主义似乎曾主要是一种俄国的现象，它的朴素形式很可能应归之于俄国革命前的民粹派的某些东西，同时它的比较确切的性质，可能来自当时为舞台布景引起错觉透视的研究中的某些东西。至上主义的创始人马莱维奇说，它的基础在于“不以对外部世界的描写，而用平面几何说明纯粹感情的至高无上”。于是基本上说来，它与风格派大体相同。但是从建筑的观点来看，它的长处是将雕塑看成是构造的，而不是塑造的。它创作了许多金属和玻璃的巧妙的组合物，这些东西作为对建筑创作的一种促进，好像是颇为成功的。例如，不容置疑，1920年代中许多钢和玻璃的建筑物，都是从这种雕塑中直接得到的灵感、这些建筑物曾被当时欧洲的先锋派建筑师们大为赞赏。实际上，值得附带提一下：该时期由欧洲建筑师们作的大部分构成主义的建筑设计，是为苏联组织的设计竞赛而提出的，而当1935年，这种设计由苏联当局正式谴责为资产阶级的和反动的时候，在亲布尔什维克的知识界中，曾引起了严重的不安。

当成一种建筑上的研究方法，构成主义作为甩掉复古主义遗

产的工具，无疑是非常有用的。不过它也具有任何基于随意摆弄小比例尺的组件系统中所固有的毛病：第一，它自然不注意具体任务书中的空间要求，而正像约翰·萨默森曾说过的，这些要求现在可以看作是现代建筑的本体。第二，它不注意构成模型的不同组成部分的实际尺度。所以，不管这些缩小的构造可能是如何坚固，但当模型变成大尺度时，并不能保证其坚固性；或者相反，当比例放大时，这些组成部分仍然能做得更经济。因此，构成主义作为一种纯雕塑从未非常普及，而用于建筑上的研究，用途也极有限。

于是，我们就转到当时影响建筑的惟一另外一种艺术运动，即表现主义。作为一个建筑上的术语，它很可能来自新艺术运动(它本身又是从洛可可风格引来的)，从艺术史上看，与它有关系的是所谓“动态成型”的流行雕塑式样。这种雕塑里，肉体的形状难以觉察地从模糊的背景中出现，就像罗丹的许多雕像，似乎是从天然的岩石中显露出来的。从工艺上说，它依据的情况是设计师们借助于软腊来推敲其方案。但是，不管它的不同起源与特有技巧，它基本上是一种可塑的表现形式。可塑的（plastic）这个词在这里意指一种看上去就像用手捏成的形状，不要将它与“新造型派”这个词相混（这是蒙德里安给他的有棱角的绘画学说起的名字），也不要与德文字“plastik”相混（它与雕塑是同义词，经常被误译为英文中的可塑性）。

本世纪前半叶的某些建筑物似乎是“可塑的”，例如安东尼奥·高迪的米拉公寓和埃里克·门德尔松的爱因斯坦天文台。这两者都不是塑成的，因为前者是石材加工的，后者是砌砖抹面的。但是许多人已经看中了作为表现出诸如土坯或钢筋混凝土等可塑材料的这种“可塑性”。毫无疑问，近年来钢筋混凝土壳体的发展已经使下面的论点更加有力量，即钢筋混凝土最合乎逻辑的表现形式是弯曲的，而不是见楞见角的。

不过在1920年代，混凝土技术对表现主义的影响是微不足道的，而将表现主义看成是一种“象征性的功能主义”可能是最确切的了。似乎并非巧合，例如埃里克·门德尔松创作的比较引人注目的表现主义的方案，都是与运动有关的建筑，诸如汽车厂、电影制片厂、火车站等等。门德尔松自己形容它们全是“物力论”的实例。“物力论”是当时主要的时髦名词之一，因为就像

雷纳·班纳姆曾指出的：速度乃是新机械时代的特性。它曾使意大利的未来主义者们特别激动，所以他们的主将F·T·马里内蒂就用了“造型物力论”这个词，正像桑伊利亚关于他的城市设计也用了“建筑物力论”这个词。

这个时期里，表现主义的设计实际上建造的极少。一般地说，在1920年代绘画和雕塑对建筑的主要影响，是由于像刚才提到的，在画家的小圈子里有一两位建筑师参加（例如奥德是风格派团体的成员），或是画家和雕塑家在建筑学校里担任教学工作。（例如聘请康定斯基和莫霍利－纳吉到包豪斯。）这个时期，惟一的一直认真像画家那样工作的建筑师是勒·柯布西耶。他干了十年建筑绘图员的工作以后，在1918年，受立体主义画家阿梅代·奥赞方的影响开始作画。但自此以后，他还是早晨作画，下午搞建筑。因而，在这里，他的成就应该受到特别的考虑，因为值得研究一下：他的画家视觉对他的建筑设计究竟影响到什么程度，以及他的建筑理论又有多少是根据他对绘画技法的经常探索而决定的。

勒·柯布西耶的建筑曾受到他的绘画的影响是难以否认的。因为他本人在论《模度》的书里，就曾特别明确地解释说，他为阿尔及尔建议的商业中心的立面（1939年），是以他1931年画的一幅抽象画为基础的。但是，也可以争论说：他的最好的建筑物，全是出自理性主义的。这种理性主义，是他从安纳托尔·德博多的著作中、从奥古斯特·佩雷的榜样中（在1909年他曾在那里工作）、从德意志制造联盟的理论中（在1912年，他曾写过一本关于它的书）学到的。而且，正是这种理性主义，而不是那种更为个人主义的创作中的、古怪的绘画性质，才给了他的最有影响的门徒们的作品以灵感。

例如，我们能够清楚地区分：他的理性的建筑物，如巴黎大学的瑞士学生宿舍或马赛公寓大楼；与他的比较随意的雕塑型构图，如朗香教堂或昌迪加尔的公共建筑。当然，在马赛公寓也有雕塑的成分（如屋面结构的细部处理，还有建筑物架在高跷上的方法，像博物馆的标本柜子——他本人也曾谈过这种类似），正像在昌迪加尔也有显然源于功能的成分。但是，似乎可以说：在他的任何建筑作品里，也从来没有将理性主义与抽象雕塑完全融为一体（它们经常走向两个极端）。真正的原因在于这两种理想

是对立的，这在他写的第一本建筑著作《走向新建筑》中，这种分道扬镳就已经显而易见了。

《走向新建筑》的开头几章，几乎完全是理性主义者的腔调，其中很多内容都可以从他很熟悉的德博多的教导和当时德国人论工业设计的理论中找到。撇开这本书所表现的想法的有力方式不谈，它的独创性在于：对哥特式建筑意味深长地略而不谈（从而略去了作为德博多的理性主义基础的哥特式结构），以及毫无特色地掺进了对罗马圣彼得教堂的比较雕塑性的方面加以赞扬的一章。但是这种雕塑式的看法，在该书最后对帕提农神庙的分析中却大大加强了，其中认为只有雕刻家菲地亚斯才赋予了这座建筑物以建筑艺术性。不过，勒·柯布西耶的雕塑应居首位的主张，又被强调标准化的优点给缓和了，这种标准化在菲地亚斯以前的希腊神庙中就已经作到了。实际上，正是这个标准化才是他这章的真正题目，虽说这种标准化是勒·柯布西耶本人既很难从别人那里接受，又很难提供给其他人的东西。

因此，可以作出结论说：尽管有个勒·柯布西耶这样的实例，也似乎没有理由相信1920年代的画家和雕塑家的贡献，超出过一种抛弃全部复古主义残余的有用工具。因此今天（应该感谢包豪斯的努力，使得适合于钢筋混凝土和钢的建筑形式已经得到充分承认之时），绘画和雕塑可能更多地表现为建筑创造力的一个障碍，而不是一个帮助了。大概布鲁诺·陶特说的不错，他说："伴随着勒·柯布西耶所应受到的尊重，他的最大弱点在于：他不单是一位建筑师，也是一位抽象画家，结果他混淆了建筑的问题与画室里的问题。"毫无疑问，建筑师可以从画家和雕塑家那里学到许多东西，正像他也可以从生物学家和机械工程师那里学到许多东西，但是他们最好牢记：这些专家只能提供给他们以类比材料，而这些类比不管在观点上多么富于成果，却很难提供出建筑形式本身的正确范例。

至于在建筑设计上，过分强调将抽象绘画和雕塑作为造型训练的危险性在于：它会导致将一座建筑仅仅当作空间中的一个物体的看法，而代替了它是空间中的一部分的看法。因而，它加重了在论述以机械来比拟时已经形容过的那种错误，即将建筑物看成是与其环境及其邻近的其他建筑物等隔绝的东西。这种危险，在1750年以前并不存在，因为绘画和雕刻仍然被主要当作建筑上

的装饰。例如，布歇画一幅画，那经常不过是客厅的门头饰板之类，正像安吉尔或塔比搞个浮雕，经常是拱间壁饰之类。因此，他们认为这些作品都是环境的一部分，并认为他们的作品仅仅是与其余的绘画、雕刻和建筑作品相协调的成分而已。今天，对一位抽象派画家或雕刻家来说，在胸中有一个特定的环境（美术馆的空墙除外）去实际上进行艺术创作的，已经很罕见了。正是这种将绘画和雕刻与其他的绘画和雕刻的分离，使得抽象艺术对这样一些人来说，就成了一种危险的比拟，他们不是将建筑看成一系列互不相关的艺术品，而是看成协调的城镇或乡村景色的组成部分，其中有许多已经形成现状，有许多还将在未来的岁月中加以修饰。

第 24 章　新的空间观念

作为建筑的一个基本要素的空间概念，在人类第一次建造栖身之所或对其洞穴进行构造上的改进之时，一定已经粗具雏形了。但是难以理解的是：直到 18 世纪以前，就没有在建筑论文中用过空间这个词，而将空间作为建筑构图的首要品质的观念，直到不多年以前还没有充分发展。在将建筑解释为房屋的艺术的时代里，对古典主义的理论家们来说，有关的是结构，而这并不一定要指围起的空间，也同样可以是像方尖碑或凯旋门那样的实心物体（那里围起的空间是不存在的或可以忽略的）。古典主义的建筑师们，也经常造出复杂的一连串具有内在关系的院落和房间，体现着极微妙的空间关系，但是理论家们也只是从结构和比例的方面来谈它们。假如谈的时候也使用了“空间”这个词，那也只是指他们的装饰方面，去表明表面上无定形的不合比例的部分，像油饰顶棚上的空白面积之类，而根本没有三维空间的意思。

在 18 世纪中叶，作为引进浪漫主义花园的结果，大概第一次出现了看法的改变。因为在这里，空间虽然同样不定形和不合比例，但比起刚提到的那些平面来，显然有一种更明确的性质。例如，R·L·杰拉丁在《论风景构图和在居民区修饰自然的方法》（1777 年）一文中，批评那些试图以“在一个小小的空间里，堆集起各个地区的作品和各个世纪的纪念物”，来造成变化多端的景色。但是英文和法文中的“空间”这个词本身，在该文中用得也很少。虽然在 J·F·布隆代尔的讲座里，它确实出现过一两次，但直到 19 世纪中叶以前，它还没有在任何明确的三维空间的意义上开始流行。甚至当时英文和法文的作者还没有非常普遍地使用

这个词。霍雷肖·格里诺在一篇文章里提到过“空间和形的一种科学布置”。康斯坦–迪弗在 1847 年写的一篇论设计的文章里，用了“空间布局”这个词。两年以后，唐纳森教授宣称：罗马建筑是由“覆盖更大的空间”的需要而引起的。奥古斯特·舒瓦齐在他的《建筑历史》中，将罗马人的混凝土结构形容为“空间造型”的技术。但是，尽管有这些偶然的例子，仍然可以说：在英国和法国的思想方法上，建筑上的空间概念完全是外来的，它被引进建筑观念史中，几乎完全来自当时德国的理论家们对它的应用。

德国人对建筑空间或房间的空间设计（相对于在周围限定它的实体而言）意义的理解，无疑在很大程度上出于天生的敏锐，但是它也可以归因于有趣的语言上的一致，因为在德语中“空间”这个词与“房间”这个词一样。因而，将房间想成仅是无限空间的一小部分，对一个德国人来说，并不需要很多的想像力，因为事实上不可能让他想成别的。因而我们看到：从 19 世纪开始，就有许多德国的美学家在现代建筑的意义上来使用“空间”这个术语。最好的例子是黑格尔，他的《艺术哲学》（基于 1820 年代的讲课内容）里，就大量地使用了这个术语。他谈到建筑物如同“限制和围合的一个限定的空间”；或形容一座哥特教堂为“必要的精神生活的集中，它因而将自身关进空间的关系中”。这个多少有点神秘的空间概念，作为一种艺术评论的方法，在德国的艺术史家海因里希·沃尔弗林的手里才得到充分发挥，并且大概是通过他的讲英语的学生，才使这个观念传遍西方。

不过，大概可以公正地说：假如不曾有弗兰克·劳埃德·赖特的直觉的创造性努力，沃尔弗林的空间概念也永远不会达到其目前在建筑上的重要性。本世纪初，正是赖特明智地应用了新的结构材料，首先开发了这种空间的潜在力（它从巴洛克时代以后就处于休眠状态了），并将其运用到适应新时代的建筑上。这不是说，他的观念是完全史无前例的，因为他的拉金办公楼（他自己说它是这种新理想的首次表现），仅仅是采用了新教徒教堂的传统的室内，并使它适应于一种更为现代化的物质功能。可是，如果我们将拉金办公楼的室内与带有挑出的钢筋混凝土阳台的同时代的统一会堂（在橡树园，1906 年）作个比

较的话，我们就看到不仅两者构图相似，而且当考虑到赖特对现代建筑空间发展的贡献时，也看到完全有理由给会堂建筑以最高的地位。因为很清楚，就维奥莱特－勒－迪克那样的理性主义者而言，仅仅能够将教堂的结构设想为一种新建造方法的原型，而赖特却采取了空间。也正因为如此，赖特才与他同时代的其他的伟大建筑师们（如佩雷等）显得不同，并成为20世纪的第一位伟大建筑师。

在空间的现代演进中的另一位先驱者是密斯·凡·德·罗。从许多观点来看，他可以被基本上当作一位理性主义者。这方面，他对钢的建筑进行的有条有理的研究，与佩雷对钢筋混凝土建筑的研究极为相似。可是一部分由于抽象派雕塑在当时发展的影响，一部分也由于命运之偶然，致使他的职业生涯一开始就参与了展览馆设计，他发展了一种使人大为惊叹的新的空间关系，那是用薄薄的实心板材和透明的大块玻璃形成的。密斯·凡·德·罗的巴塞罗那展览馆的基本面貌，曾被各种不同用途的建筑所采用，确实，在展览会对建筑设计的影响上来说，不能找到更好的例子了。

于是，从拉金办公楼和统一会堂的年代以后，整个建筑概念开始呈现出一种根本变化。我们甚至发现像H·P·贝尔拉格那样的人（他基本上是一位19世纪的理性主义者，但深受赖特影响），也在1908年的一篇文章（用德文写的，相当值得注意）中宣称："建筑大师的艺术在于：空间创造，不是立面草图。"从此以后，在建筑构图的创作上，空间被看成是结构的孪生伙伴，而从连续的视点产生的空间关系的感觉（它在英国式花园中，曾是非常重要的特色），成了被追求的主要美学体验。我们已经知道，蒙德里安曾声称：当在一个矩形建筑物的周围或里面走动时，得到的印象是一连串两维空间的面貌。可是，大概可以更实在地说：得到的印象是来自一连串迅速的三维空间的面貌，这是哲学的研究证实了的。

那些将建筑理论基于吉迪恩对现代建筑发展的分析之上的建筑师们，将无疑地把这个形容为"空间－时间"。他们并且这样想："空间－时间"确是当代建筑的一个基本要素，他们还可能认为：提出除了在天文学和原子物理的领域外，这个术语是否还有任何意义的问题，是不恰当的。然而，关于这个新空间概念起

作用的确切情况，连吉迪恩自己也很说不清楚。《空间、时间与建筑》的第六部分叫做“艺术、建筑和构筑物中的空间－时间”，其中第一章是“新空间概念，空间－时间”。可是在这一章里，“空间－时间”这个带连接号的词却根本没有出现过，同时在第六部分剩下的80页里，它也只出现过四次，即谈到三个著名的建筑物和一个著名的方案，其中它的特征是显而易见的。

波尔·鲁道夫相信：空间－时间的概念，曾是支持许多国际式的促进力量，并且在一位伟大人物的手中，这个概念可以大有作为。可另一方面，约翰·伯查德和艾伯特·布什－布朗却争论说：纵然有吉迪恩的认真努力，也不能使格罗皮乌斯在科隆的工业联盟建筑与爱因斯坦的深奥的相对论之间，建立起令人信服的联系。因此，看起来值得问一问：在建筑用语中，空间－时间究竟表示什么意思。如果它有某种意思，是否可以用比较简单的字更确切地表示出来。这种询问的目的，既不在于哲学上的繁琐分析，也不在于用另一个时髦的词去代替它。其目的在于对什么是当代建筑的基本美学性质，做出一个比较清楚的概念，从而能够更准确地研究它，并对其将来可能发生的情况进行更有效的探索。

分析建筑中空间－时间的含意的一个困难，就是使用它的那些人似乎指的是不同事物。在《空间、时间与建筑》的某些段落中，它显然指的是“与爱因斯坦的相对论有关”，可是在其他地方，它似乎仅仅指“与1910年代和1920年代中的先锋派绘画有关的”。有时，它作为“四维空间”的同义语使用；有时它又用作“非欧几何”的相等物。并且至少有一次，它竟被用来解释佛教禅宗的建筑上的意义。我打算简单地分别考察一下这些不同的含意，以图把这些似乎对建筑设计有某些作用的看法加以澄清。

第一，就像伯查德和布什－布朗所正确评论的，我们可以当作一种错觉，不考虑用“空间－时间”这个词去和相对论确定严格的相似之处。实际上，吉迪恩自己有一次似乎也说这是“暂时的巧合”而否定了这种关系。在1905年，不管爱因斯坦最初理论的发表，对画家和作家们是多么鼓舞，也不管在1919年，他的最后理论（出版于十年后）得到惊人的实验证明时是多么令人振奋，事实上这两者与画家、雕塑家和建筑师们有关的那种空间都

毫不相干，而是解析几何的代数方法的发展，扩展到解决力学问题。另外，虽然爱因斯坦的广义相对论（它涉及加速运动）曾论及非欧几何，他的狭义相对论（它涉及等速度）却没有论及。

于是就清楚了：当吉迪恩在谈到非欧几何时，好像欧氏几何被限于三维空间，并说“像科学家那样，艺术家们也进而认识到空间和体积的古典概念是有限的和单面的”，或说“今天所设想的空间本质是其多面性”的时候，他并不是在说任何爱因斯坦能以理解的东西。因为爱因斯坦从来没有声称空间是多面性的，或说什么“为了掌握空间的真正本质，观察者必须设想自己穿过其中”。与此相反，恰恰是因为穿过空间时，不可能测定我们的绝对速度，爱因斯坦才着手于他的著名研究。他的伟大功绩在于表明：为什么正是空间的真正本质，对穿过其中的观察者来说不是明显可见的。而且他所阐明的真理，主要是说包括质量和光的测定问题，与其说是几何学的事情，不如说是历史学的事情。R·G·科林伍德在其《历史哲学》中写道：“由在空间和时间里的特定事件组成的过去，再也不会出现了。不能用数学的思维去理解它，因为数学思维所理解的对象在空间和时间中没有特别位置，而且正是因为缺少特定的时空位置，它们才是可知的。”在不过分扩大“历史学”的意义下，爱因斯坦的理论可以说是：以联系于天文学和核子物理学的方法，在我们对自然的解释方面，形成了历史循环论的极限延伸。

在这种情况下，我们当然不能指望从爱因斯坦本人的著作中，找到任何有关现代建筑的空间－时间性质的详细解释了。但是，他在给马克斯·詹默的《空间概念》写的序言中说过一段话，这段话对于他本人关于建筑与空间的关系方面的想法，提供了有用的线索。他写道：“关于空间概念，好像先有的是心理上更为简单的场所的概念。场所，首先是可由某个名称认出的地球表面的一小部分……它可以说是一种物质对象的状态，如此而已。”而这恰恰是建筑设计中涉及的那种空间，我们还可以认为：一个“广场”是建筑师能当作统一的艺术品来对待的最广大的场所。

与类比于爱因斯坦的相对论密切相关的还有这种概念，即认为现代建筑是以其运用第四维空间为特点的。勒·柯布西耶在《空间的新世界》中写道：“第四维空间，是由于使用造型方法的一种特别恰当的和谐所引起的无限逃逸之时刻。”不管这句话的

确切意思如何，它显然是与吉迪恩下面的想法有关的，即“第四维空间”使我们不仅像立体主义者那样，用一种新方法来描绘世界，而且以一种新方法来观看世界。吉迪翁告诉我们说：四个世纪来从三维方面观看外部世界的习惯，在人们心里是如此根深蒂固，以至直到不久以前，还不能想像出其他的知觉形式。他断定，从四维方面观看世界的现代方法如此难以领会，是不足为奇的。

现在，建筑中“第四维空间的”大概是指被看作位移尺度的时间。但是，因为建筑是不动的（虽然莫霍利－纳吉曾通过汽车、火车和拖车的措词来解释空间－时间的建筑），“第四维空间的”完成就不得不借助于观察者了。而吉迪恩不仅说明：想彻底欣赏一座空间－时间的建筑，一个人必须穿过它和在它周围走动；而且他还说明：一个人可以站在同一地点，同时欣赏到内部和外部——一个表面上矛盾的特性，它实际上只限于外面有大块玻璃的建筑物。

根据吉迪恩的说法，站在一个视点上就不可能了解勒·柯布西耶的萨伏伊别墅。因为他说，那“确确实实”是一座空间－时间中的构筑物。住宅的本体在各个方面——从上到下，从里到外——都挖空了，所以任何点的断面都表现出内部和外部空间难解难分的互相贯穿，这种情况是博罗米尼在他的晚期巴洛克教堂里几乎达到的。勒·柯布西耶虽然并没有使用空间－时间的词句，但是他差不多对它作了同样的解释，并认为他的建筑是与巴洛克的原则针锋相对的。（根据他的说法，巴洛克的原则是在纸面上围绕一个固定的假想点设想出来的建筑创作。）另外，他非但不认为他本人的原则是专属现代的，而认为是得自阿拉伯建筑。他说：“阿拉伯建筑给我们以非常宝贵的教益，那就是在走动的时候去欣赏。并且只有这样，在周围走动时，观察者才看见建筑布置的逐步展开。”

吉迪恩的另一个伟大的空间－时间的范例——包豪斯校舍，根据他的说法自一个点去总括也是过于复杂了，所以再一次需要绕着它在各方面走动，从上面还有下面去看它。他说，这意味着对于艺术上想像力的新尺度，“一种前所未有的多面性”。但是，在他看来，建筑物独特的空间－时间性质，可以归因于广泛的透明性，它使人有可能同时看见室内和室外，“像 1911—1912 年毕

加索的画那样”又是正面又是侧面。

那么，吉迪恩的看法大概可以总结成这样：现代建筑的特点，是从外面的一个视点，经常可以欣赏到现代建筑物的内部；而且一座现代建筑物的外部总体，只能作为一连串的视觉印象而加以欣赏。如果是这样，它就与以同样目的看传统建筑时的情况正好相反。因为在一座可与萨伏伊别墅相比的典型的文艺复兴的别墅里，建筑的外部总体，从一个单独的视点就能一目了然（因为它是轴线对称式的），而其内部却只能从房间到房间的走动所得到的一连串视觉印象来加以欣赏。但是，在吉迪恩看来，“第四维空间的”还不仅仅是涉及到观察者的运动而已。在一段导言中，他清楚地说他将其视为艺术演进的证据。他告诉我们：以三维空间看世界的文艺复兴方式，是个重要的前进阶段，因为再以前的艺术曾是两维空间（平面）的。因面，我们当代的四维空间的视觉，从某种意义上说是革命的；而从另一种意义上说，它不过是文明演进过程中的必然进步。

不管文艺复兴文化以前的所有艺术，实际上是否真是两维空间的；是否甚至绘画也是两维空间的；以及譬如说，一幅中世纪的意大利绘画，上面画着同一个人在几个连续事件中的形象，是否就可以称之为二维空间的、三维空间的或四维空间的；也不管根据吉迪恩的理论的合乎逻辑的引申，似乎意味着艺术的下一步发展会变成五维空间的，然后六维空间的（如在气态动力学理论中那样），直至最后变成 N 维空间的。这些问题都不谈，也已经确实足以说明：这种演进的理论，只有当人们认为如果空间的创造与空间的描绘可以不加区分的话，才是可能成立的。至于画家们曾找到过“征服”空间的新方法，首先是以掌握透视法，后来是以发现产生无穷大错觉的技法，已经是众所周知的了。但是，提出建筑师在 1400 年以前，实际上创造的只是两维空间的建筑；接着在 1500 年到 1750 年之间，他们创造着三维空间的建筑；而巴洛克时期预示了四维空间的创造等等；则是失去了这些字眼所具有的任何真正建筑上的意义。除了莫霍利－纳吉以外，没有人会那么轻率地援引历史实例来证明这种理论。他为了说明这种理论，竟然要我们相信：埃及建筑是“一维空间的”，因为对他们的神庙的领悟，可以通过一条两旁分列着人面兽身像的、指向其正面的大道而感受到；希腊建筑是“两维空间的”，因为卫城的

建筑师设计了一条指向“此神庙”的两维空间的引路；而一座哥特教堂里的观察者，成了各个方向的对等的空间隔间的中心；至于文艺复兴和巴洛克建筑，则使人们与建筑物的内部和外部处于更紧密的接触中。他最后说：“在当今飞行的时代里，观看建筑不仅从正面和侧面，而且也从上面——动中视觉。”也就是空间-时间。

值得注意的是：当沃尔弗林非常雄辩地论述建筑空间的时候（吉迪恩关于在艺术史的分析里空间应居首位的基本观点，是从他那里来的），提到的是建筑室内的绘画，而不是建筑室内的本身。沃尔弗林告诉我们：阿尔蒂多芬在16世纪早期画的圣灵感孕，很好地表现了日耳曼和意大利空间概念基本不同的特性。因为此处“空间是不受限制的和动态的”；而在伯鲁乃列斯基那里，所有的形式全是限定的和确定的。他接着说，在阿尔蒂多芬的室内，中厅和侧廊彼此互相流通，“更有甚者，一种旋转运动使整个空间混作一团”。教堂的平面保持着有意地含混，他因此推断说，绘画就“以变有限为无限形式的方法”，给在现场徘徊的观者，补足成多种多样的景象。

当沃尔弗林论述巴洛克的室内时，他的描写与吉迪恩对萨伏伊别墅的空间-时间体验的描写几乎难以区别。沃尔弗林写道：“我们四处走动，因为在走道交叉处，新的画面不断出现。目标不能落在交叉形式的最终展示上——甚至也不想那样，而是造成一种感觉，觉得从尽可能多的方面，都潜在有景象。”

不过，吉迪恩对巴洛克的解释与沃尔弗林的解释的明显不同之处，就是吉迪恩仅仅将巴洛克看作是空间-时间的预感。所以我觉得吉迪恩理论的直接来源，在沃尔弗林的演讲或爱因斯坦的理论里是找不到的。它可能来自1918年出现的一本极有影响和流行的德文书，即斯彭格勒的《西方的衰落》，那时吉迪恩还是在慕尼黑的一位学生。如果要求说明斯彭格勒对吉迪恩的影响的明确证据的话，就可以引“浮士德式的”这个单词。这是最最斯彭格勒式的措词，可是在吉迪恩的《空间、时间与建筑》中谈到国联大厦设计竞赛时，也出现了这个单词。而对读过吉迪恩著作的读者来说，没有什么能比下面这段《西方的衰落》的引文更说明问题了。

“在帕埃斯图姆的波塞冬神庙与乌尔姆的大教堂……其区别

恰恰像整体限定平面中的欧氏几何，不同于空间中点的位置涉及空间轴系的解析几何。所有的古典建筑都是从外部开始的，所有西方的建筑则从内部开始……有一个，而且是惟一的精神，即浮士德式的，它渴望的一种风格是力图穿破墙壁而进入无限的宇宙空间，并使建筑物的室内和室外两者成为一体，和同一感觉世界的互相补充的形象……浮士德式的建筑具有一种面貌，不仅是一个立面。"

作为对20世纪建筑风格的识别，"浮士德式的"满可以成为越来越不受欢迎的"国际式"的适当替换词。但是不管什么"风格"，我愿意提出：实际上，经常归之于空间-时间、第四维空间等等的视觉效果，无非是利用视差效果的现代发展，在本书第一章中已论述过它了。视差现象（即当观察点变化时，对象在表面上出现一种位移）也和空间-时间一样，是天文测量的一种手段。但又不像空间-时间那样，视差现象一直是建筑构图的重要成分，并且从第一座多柱大厅建造的时候起，它在建筑中就已经明显出现了。它出现于每个包括一排排独立柱子的巨大空间中，而在伟大的中世纪教堂和大厅里，当同时还被低矮屏帐再分隔的时候，或横跨着深远的锤式屋架的时候，它必然造成特别惊人的效果。

在过去一个世纪里，建筑中出现的美学上的改革在于：第一，对利用视差的传统方法加以颠倒。第二，以使用更多出挑和使用玻璃的方法，对其加以扩大。颠倒传统的最好例子是勒·柯布西耶的作品，大概正是这一点，才使他的作品与立体主义如此密切相关。因为就像约翰·萨默森曾经说的："正如毕加索说他自己的作品是集破坏之大成，在某种意义上说，勒·柯布西耶也是如此。因为在他看来，对一个问题显而易见的解决办法，无论如何也不会是正确的方法……他看出每种情况的相反的逻辑性。"扩大传统方法的最好例子是格罗皮乌斯的作品，尤其是密斯·凡·德·罗的作品。密斯是现代视差法的所有先驱者中最伟大的一位，而吉迪恩在谈到空间-时间时，却将他完全忽略了。不过，所有本世纪的重要建筑师们，都在某种程度上曾利用过它，不管是赖特对大阳台或独立蘑菇柱的使用，或甚至佩雷对孤立的点支撑的强调。今天，它最惊人的发展是路易斯·康运用的高塔，当人们围着建筑物走动时，其外貌的关系也随之改变。

不管我们用什么来解释吉迪恩的专名词，它大概还会存在下去。这是由于现代那种对伪科学的莫名其妙的东西容易上当，最近还有人用它来解释传统的日本建筑以及它与佛教禅宗的关系，对此也不必大惊小怪。我们甚至可以在有关建筑著作以外发现这个词。例如，最近在社会学期刊上，有一篇《对 200 位老年人的自由时间活动的研究》的文章中，竟也大谈他们的空间 – 时间活动。然而，这里仔细考察一下，显然所谓“空间 – 时间活动”，原来不过是“空闲 – 时间活动”的误植。而人们大概有理由怀疑：是否在一两本近来论现代艺术的书中，就没有出现过类似的印刷上的调换。

结　束　语

以上所述，是试图追溯从1750年代至1950年代的建筑师和评论家们有关建筑观念方面的历史。采用的这个时期，可能看起来有点太整齐了，但它确实符合一个历史时代的开始和结束。以18世纪中期作为开始，其原因已经充分谈论过了，希望是言之成理的。至于决定以20世纪中期作为结束，大概更难说是结论性的，似乎只能说它好像是合理的。正是在第二次世界大战以后的十年里，被尼古拉斯·佩夫斯纳形容为“现代运动之先驱者们”的那些人的建筑观念才确立，从而，我们就可以将这十年恰当地形容为一个新纪元的开始。从这时起，建筑可能取得令人联想到古典主义的那种稳定性和正统性的全部特征。因为尽管在乔治王朝早期的乡土建筑与现代房屋承包商的乡土建筑之间有很大的不同，但某种所谓的世界通用的建筑确实存在，而在以前的两个世纪里却没有。因而，可以将1750年至1950年看作是一个形成时期，1950年以后的时期，则是它的自然而又十分明确的结果。并且对历史学家来说，直到对它将如何发展和对它将延续多久产生了某些想法以前，也就不必过于紧紧地盯住它的性质了。

不过，可能有读者会争论说：即使这种解释是正确的，也不应该把对现代建筑的研究，中止在它兴盛时代的开创时刻，那样作就像把对哥特建筑的研究中止在1250年一样地不合理。对此，我想回答说：这两件事之间有个根本的不同，即我们如今正生活在现代建筑的兴盛时代，而哥特时代已经过去和死亡了。这不仅由于现时将历史写到最近时刻的一种过分的渴望有些不恰当（如有的历史学家在课本里甚至包括图示一些尚未建造的方案），还由于存在一种严重的危险：即如果我们听任历史学家们过于起劲

地吓唬开业建筑师的话，现代建筑就可能遭到伤害和大伤元气。这种渴望忽略了建筑历史和理论之间、拟建房屋和已建房屋的方法之间的根本区别。建筑理论家可以从建筑历史学家那里学到许多东西，反之亦然，但这并没有理由将他们各自不同的工作混淆起来。

从最近试图搜集在艺术史上追求复古主义的新表现方面，我们可以清楚地看到这种混淆的危险性。而且现代建筑中最惊人的和大概最令人不安的怪事之一，就是虽说“现代运动的先驱者们”认为他们的主要胜利正在于推翻了 19 世纪的“风格”概念；而任何一代的建筑史家们，也没有像现在的那样，将当代建筑又归入那么多的风格细类之中。勒·柯布西耶曾写道：“风格是个骗局，风格是鼓励一个时代的所有作品在原则上的统一。”然而，尽管有这个普遍接受的定义，尽管有沃尔特·格罗皮乌斯的激烈主张，说一有“包豪斯风格”就已经成为失败的自供了，这些人的作品，和他们同代人的作品一样，现在都正被建筑史家们以某种按年代排列的严格方法，进行风格上的分类。佩夫斯纳至少已经发现了 18 个近年的实例，都属于他所谓的“返回历史主义”，包括“模仿以前从来没有被复兴过的风格”。这也就是说，包括模仿近期建造的建筑物，它们大概只是在本世纪初，才被认为是有权威性的“风格”。他在英国皇家建筑师协会的演讲中解释，已经有“新新艺术运动（包括新自由派和新高迪派）、新风格派、新阿姆斯特丹学派、新德国表现主义、最后还有某种程度上的新佩雷”。他还暗示一种“朗香教堂式”复兴的前景，以及新（勒·柯布西耶的）“尧奥住宅式”的迫近。

应该立即说明：佩夫斯纳整个论点的实质，是为返回“形式与功能相关”原则的完全令人信服的答辩，因而开业的建筑师对它并无怨言。而且相反，读过他的演讲（发表在英国皇家建筑师协会会刊的 1961 年 4 月号上）的大多数人，都完全赞成他的一般论点。特别赞成他默认：新艺术运动和德国表现主义不仅其仿制品是恶劣的，而且原来的形式就恶劣，并将永远恶劣，因为两者全没有“像早期现代运动那样去关注功能”。但是，有人可能感到疑惑：他的一些“历史主义”的实例，是否真是复古主义的（因为这是他所意指的“历史主义”），或者这些退到早期形式的作法，在现代建筑的原则范围内，是否就不可能偶尔也是正确的。

举个例子，我们用佩夫斯纳的演讲中提到的一座最引人注目的建筑物——柏吉奥乔索、佩雷苏蒂和罗杰斯设计的在米兰的维拉斯卡大厦。鉴于这座建筑是钢筋混凝土的，有露明的现浇框架、间隔规律的预制直棂、预制填充板等，要是包括在他的“新佩雷”一类中，可能合适，特别是从它的结构类似于三十年前佩雷的巴黎雷努阿尔街的公寓这点来考虑。另外，设计维拉斯卡大厦的三位建筑师之一曾在1955年出版了一本佩雷传，这件事更有利于上述的那种解释。然而，佩夫斯纳不仅没有把它归入新佩雷类（这个称号他留给爱德华·D·斯通的“兰锡圣母教堂（佩雷设计）式”的预制花格窗了），而是归入“新新艺术运动”，因为它与1903年G·P·谢当纳在巴黎的一座金属框架的办公楼有表面形式上的相似。

维拉斯卡大厦的上层部分与雷奥米尔街的“巴黎人”办公楼的上层部分间的形式类似是不容置疑的，但是，它可以用纯粹功能的根据来证明自己的合理性。维拉斯卡大厦的顶部六层是公寓，下面部分是由办公室组成的，因而扩大上部完全符合增加楼层面积的要求。譬如可以考虑一下，当维拉斯卡大厦完工时，G·M·卡尔曼曾如何认为它的形状是合理的。他在1958年2月号的《建筑论坛》中写道：“它不是一座可以放到任何地方的、不求外助的建筑物，而是在现代建筑适应建筑历史连续性的、被忽略的艺术方面的一次勇敢尝试，并在其间寻求自己的地位。它与那些移植的、难对付的和左邻右舍不相容的大多数现代建筑不同，米兰维拉斯卡大厦，对其环境的形式和轮廓表现出明确的呼应……巨大的蘑菇形塔楼使人想起中世纪有堞眼的防卫塔楼。外部框架的笼子似的外观，比起框架和幕墙来，更能令人缅怀哥特式结构……但是，塔楼并非故意地赋予了历史的轮廓……越是仔细地研究这座塔楼，就越能明显地看到它的复杂的辩证法——在功能与形式、结构与装饰、新技术和老形式之间。”

因此，考虑一下20世纪中“风格的”模仿的整个问题，似乎是时候了。因为现代艺术史分析方面使人沮丧的推论，很可能只是由于下面这点造成的：即艺术史家们拒绝去区别风格的变化与风格内的变化；换言之，去区别生物学家所谓的突变与变种。在建筑中，这个区别相当于在风格上不同种类的建筑物，与那些虽然是同类风格却显得过时或有古风的建筑物。我将试图表明：虽

然就风格的模仿而言，总是该受指责的；而在一种风格内（即在一种“鼓励一个时代的所有作品在原则上的统一”内）的变种，却真正形成了“可能富有表现力之重叠音阶”（威廉·H·乔迪的妙语）。

首先，让我们考虑一下“古风的”这个词的意思。据说，“所有有生命力的风格的发展，就像有生命的有机体那样，皆有其诞生、生长、成熟与死亡”，这个概念至少和瓦萨利一样古老了（引用的这句话就是他说的）。而且它似乎对建筑历史上（除我们自己之外）的每个阶段都是毫无疑义的。现在在建筑中，“古风”（诞生和早期生长）有两个意义，因为建筑既是科学又是艺术。它或者意指：一种已经从科学或技术上被取代了的形式，这种情形，我们说它过时了。它或者意指：一种已经从艺术上被取代了的形式，这种情形，我们说它不时髦了。前一种古风是纯粹客观的，对一个已知的社会形态来说，那些技术上过时的东西将永远如此。（不过，每当建筑师因受条件限制而不得不用传统的建筑材料和方法建造时，仍然可以合理地应用过去的技术——实际上，依我看就应该不变地应用它。）后一种古风是纯粹主观的，因为二十年前流行的东西，明天可能重新变得大为流行。因而，建筑师为了使新建筑与现有的建筑环境相调和，而采用古风的形式和技巧时，应该觉得理直气壮，条件是它们不背离风格统一这一当代原则。在 20 世纪中，这种统一曾被约翰·萨默森极好地解释为“服从任务书”（或像我们通常说的——功能主义），但据我看，它也可以解释为对所使用的结构方式的忠实表现。

1961 年，迪安·霍姆斯·珀金斯在克兰布鲁克的美国建筑师协会讨论会上发表极有意思的演讲的主题，就是这个和新建筑物一起创造环境的协调问题。他说：在阿西西、威尼斯和巴黎，那里不管什么时代造的所有建筑物，看上去就像由某些城市守护神给灌注的精神，使得它们彼此都能存在于协调之中。他问道：在实际上，我们为什么不能从中得到教益呢？当他很快地连续在屏幕上放了一连串这些城市的极好的彩色照片时，他又问道：难道我们仍然不把使新建筑配合现有的城市式样和性格当作我们的职责，就像过去相当成功地作到过的那样吗？至于在 20 世纪中，是否有任何人达到过这种协调，他没有举出例子。而且当有人特别问到巴黎的情况时，他说不晓得有哪位可敬的 20 世纪的建筑师搞

的任何作品，曾经满足了这个条件。

在阿西西或威尼斯，他举不出来协调的现代建筑物的例子是不足为奇的，因为这些城市决非现代的，因此也确实缺乏实例。但是在巴黎，却肯定可以从奥古斯特·佩雷的所有晚期作品中，看到这种非常显著的协调型的例子。可能在将来，当建筑师们更想创造出具有人情的环境，而不是想变成“给予形式者”的时候，佩雷在这方面的成就，将更会受到人们应有的注意。

我现在不需要浪费笔墨，从结构或功能的观点，去为雷努阿尔街51—55号建筑提供它具有20世纪特征的根据，因为这些我在《混凝土：一种新建筑的幻想》一书中已经说过了。我只想说：佩雷根据城市建筑法规的绝对限制来进行设计，并根据地方的传统来配置窗户，他创作出了一座如此朴素大方的建筑。这座建筑使得那些穿过巴黎这个老郊区的旅行者，除非特别注意到了最近钉在墙上的牌匾，很难鉴别出它是由一位“现代运动的先驱者”设计的。在这方面，它与佩雷较早设计的并受到普遍称赞的富兰克林街的公寓大不相同。谁都知道为什么他让这座钢筋混凝土框架的公寓罩上彩砖面的实际原因，以及为什么他将立面中间凹进去。但是，虽然这座建筑从“风格上”得到艺术史家们的欢迎（大概因为它是以当时新艺术运动的装饰法来罩面的，并且与维克托·霍塔在布鲁塞尔的某些住宅具有同样的空间性质），而从城市环境协调的观点来看，它却是可叹的，因为它与这条街上的其他公寓建筑是完全不相容的。

佩雷，他在晚年曾被勒·柯布西耶指责为背叛了现代运动。他无疑地缺少那样一种新建筑的抽象梦幻，这种梦幻使得勒·柯布西耶曾设想毁掉巴黎的整个塞纳河以北地区，而代之以对称布置的、间隔宽广的、600英尺（183米）高的十字形玻璃棱柱式楼群。佩雷是保守的，甚至可能有些枯燥，并且从他出身于过分节俭的农民家庭来看，他可能继承了过多的受约束的性格。但是，他是一个热爱巴黎的巴黎人，他喜欢它的性格、它的传统、它的气氛、它的人民的生活方式，而且他主要建造房子的地方也正在巴黎。

现在，如果我们想从这些实例中，和一般地从过去二百年的建筑历史中，取得任何教益的话，那肯定无疑的是：在所有现代建筑的矛盾着的理想之中，今天没有任何理想被证明其重要性能

超过“创造一个有人情味的环境”。关于个别建筑物、个别技巧、或个别手法主义的真实或虚伪方面的教条或辩论，永远也不能说不重要，但是比起新建筑是否能协调地适合于其所在环境的问题来，它们似乎都是次要的了。我可不是在建议，对于成为19世纪初期的严重缺点的建筑设计的道德问题，也抱同样无所谓的态度。与此相反，我认为从来没有比今天更为急迫地需要服从原则，因为今天是有如此大量引诱人去寻求为新奇而新奇的建筑的时代。但是，确实值得注意：在刚才描写的建筑物里，建筑师就能锤炼其建筑形式以与早先的形式协调，而并不牺牲任何现代建筑的原则。当然，他们没有创作出来使艺术史家能够赏识并归之为“典范”的任何作品。相反，他们创作出了故意想成为平凡的作品。假如我们在严格语源上的意义来使用平凡这个字眼，它就意指“共同于所有”在它周围的建筑物。但是，如果在我们的城市里，更多的立面都像这样平凡，可能也不是坏事。就像佩雷曾经说过：“凡不背离一项任务的现代条件或现代材料的使用，而创作出一种看上去好像一直就存在的作品，或说是平凡的作品时，他应该心满意足。惊讶和兴奋都是并不持久的震动，它们不过是偶然的和好奇的情绪而已。艺术的真正目的在于：辩证地引导我们从满足到满足，直至超过单纯赞美，而达到陶醉于其最纯正的形式中。”

参考文献说明

除去索引中的资料来源之外，还必须特别感谢由下列近期出版物所提供的资料：

M·H·艾布拉姆斯　《镜与灯》
L·贝特朗　《古典主义的终结与复古》
R·卡纳特　《浪漫主义者的古希腊文化》
W·B·克罗　《形态学原理》
L·卡斯特　《艺术爱好者社团史》
W·J·希普尔　《18世纪英国美学理论中的美丽、崇高和画境》
R·朗松　《法国中世纪的建筑趣味》
H·莱文　《破柱》
A·O·洛夫乔伊　《观念史中的随笔》
E·马拉基斯　《希腊的法国旅行者，1770—1820年》
H·莫里森　《路易斯·沙利文》
H·A·尼达姆　《19世纪法国与英国社会学美学的发展》
E·诺登基奥德　《生物学史》
E·帕诺夫斯基　《西方艺术中文艺复兴与再生》
E·S·拉塞尔　《形式与功能》
J·E·桑兹　《古典奖学金史》
J·塞兹内克　《狄德罗与古代的随笔》
W·H·史密斯　《英国小说中的建筑》
R·韦勒　《现代评论史，1750—1950年》
J·H·伍杰　《生物学原理》

英汉人名对照表

（按英文字母顺序排列）

A

Aalto, Alvar 阿尔瓦·阿尔托

Abercrombie, Lascelles 拉塞尔斯·艾伯克龙比

Aberdeen, Earl of 阿伯丁伯爵

Abraham, Pol 波尔·亚伯拉罕

Adam, Robert 罗伯特·亚当

Addison, Joseph 约瑟夫·艾迪生

Aitchison, George 乔治·艾奇逊

Alembert, Jean d' 琼·德阿朗贝尔

Alison, Archibald 阿奇博尔德·艾利森

Allsopp, Bruce 布鲁斯·奥尔索普

Apollinaire, Guillaume 纪尧姆·阿波里内尔

Ardant, P·J·阿当

Arnold, Matthew 马修·阿诺德

Atkinson, Fello 费洛·阿特金森

B

Baltard, L·P·巴尔塔

Banham, Reyner 雷纳·班纳姆

Barry, Charles 查尔斯·巴里

Barthélemy 巴泰勒米

Bartholemew, Alfred 艾尔弗雷德·巴塞洛缪

Barton, J·E·巴顿

Batteux, Charles 查尔斯·巴特

Baudelaire, Charles 查尔斯·博德莱尔

Baudot, Anatole de 阿纳托尔·德博多

Baumgarten, A·G·鲍姆嘉通

Beauvoir, Simone de 西蒙娜·德比维尔

Beckford, William 威廉·贝克福特

Beecham, Thomas 托马斯·比查姆

Behrendt, Kurt 库尔特·贝伦特

Bélidor, B·F·de 德贝利多

Bell, Clive 克莱夫·贝尔

Bellicard 贝利卡

Benevolo, Leonardo 列奥纳多·本尼沃罗

Bentham, Samuel 塞缪尔·本瑟姆

Berlage, H·P·贝尔拉格

Blair, Hugh 休奇·布莱尔

Blomfield, Arthur 阿瑟·布罗姆菲

尔德
Blondel, Francois 弗朗索瓦·布隆代尔
Boas, George 乔治·博厄斯
Boccioni, Umberto 昂伯托·博奇奥尼
Boffrand, Germain 杰曼·博弗兰德
Boileau, Nicholas 尼古拉·布瓦洛
Borgnis, J·A·博格尼
Bossuet 博絮埃
Boullée, E·L·部雷
Breuer, Marcel 马塞尔·布鲁尔
Bridgeman, P·W·布里奇曼
Brillat – Savarin 布里亚 – 萨瓦兰
Brown, Theodore 西奥多·布朗
Bruyere, Louis 路易斯·布律耶
Buffon, G·L·L·比丰
Burchard, John 约翰·伯查德
Burges, William 威廉·伯吉斯
Burke, Edmund 埃德蒙·伯克
Bush – Brown, Albert 艾伯特·布什 – 布朗
Butler, E·M·巴特勒
Butterfield, William 威廉·巴特菲尔德

C

Campbell, Colen 科兰·坎贝尔
Castell, Robert 罗伯特·卡斯泰尔
Caumont, Arcisse de 阿西斯·德科蒙
Caylus, Comte de 凯吕斯伯爵
Chabannes, Marquis de 夏巴纳侯爵
Chambers, William 威廉·钱伯斯
Chédanne, G·P·谢当纳
Chénier, André 安德烈·谢尼埃
Choisy, Auguste 奥古斯特·舒瓦齐
Christ·J·F·克利斯特
Clérisseau, Charles – Louis 查尔斯 – 路易斯·克莱里索
Cockerell, C·R·科克雷尔
Cointereau 科安特罗
Cole, Henry 亨利·科尔
Coleridge, S·T·科尔里奇
Collingwood, R·G·科林伍德
Constant – Dufeux, S·C·康斯坦 – 迪弗
Cordemoy, Canon de 坎农·德科德穆瓦
Cousin, Victor 维克多·库辛
Cresy, Edward 爱德华·克雷西
Croce, Benedetto 贝内德托·克罗齐
Cuvier, Georges 乔治·居维埃

D

Daly, César 塞扎·戴利
Donaldson, T·L·唐纳森
Duchamp, Marcel 马塞尔·迪尚
Dumont, G·P·M·迪蒙
Durand, J·N·L·迪朗

E

Eastlake, Charles 查尔斯·伊斯特雷克
Edwards, Trystan 特里斯坦·爱德华兹
Elmes, James 詹姆斯·埃尔姆斯
Ermenonville, Vicomte d' 厄曼诺维尔子爵
Etchells, Frederick 弗雷德里克·埃切尔斯

F

Fergusson, James 詹姆斯·弗格森

Fletcher, Banister 班尼斯特·弗莱彻

Fontenelle 方坦内尔

Fowke, Francis 弗朗西斯·福克

Fuller R·B·富勒

Furness, Frank 弗兰克·弗内斯

G

Garbett, E·L·加伯特

Garnier, Charles 查尔斯·加尼尔

Gaudi, Antonio 安东尼奥·高迪

Gaunt, William 威廉·冈特

Gauthey, E·L·戈泰

Gerard, Alexander 亚历山大·杰勒德

Gerardin, R·L·杰拉丁

Giedion, Sigfried 西格弗雷德·吉迪恩

Gilpin, John 约翰·吉尔平

Godwin, George 乔治·戈德温

Goguete, A.Y.de 德戈盖特

Gondoin, Jacques 雅克·贡杜安

Gouffier, Choiseul 舒瓦索·古费

Gray, Thomas 托马斯·格雷

Greenough, Horatio 霍雷肖·格里诺

Gropius, Walter 沃尔特·格罗皮乌斯

Guadet, Julien 朱利恩·加代

Gwilt, Joseph 约瑟夫·格威尔特

H

Halfpenny, William 威廉·哈夫彭尼

Hansen, Theophilus 西奥菲勒斯·汉森

Hautecoeur, Louis 路易斯·奥特库尔

Hawksmoor, Nicholas 尼古拉斯·霍克斯穆尔

Hazlitt, William 威廉·黑兹利特

Hermann, Wolfgang 沃尔夫冈·赫尔曼

Hire, Philippe de la 菲利普·德拉海尔

Hitchcock, C·R·希契科克

Hittorff, C·J·希托夫

Hoffmann, Josef 约瑟夫·霍夫曼

Hogarth, William 威廉·霍格斯

Honneger, Denis 丹尼斯·霍尼格

Hope, Thomas 托马斯·霍普

Horn, F·W·von 冯霍恩

Horta, Victor 维克托·霍塔

Hosking, William 威廉·霍斯金

Huggins, Samuel 塞缪尔·哈金斯

Hughes, John 约翰·休斯

Humboldt, Alexander von 亚历山大·冯亨伯尔特

Hurd, Richard 理查德·赫德

I

Inman, W·S·英曼

J

Jackson, T·G·杰克逊

Jacobs, Jane 简·雅各布斯

Jefferson, Thomas 托马斯·杰斐逊

Jobard, J·B·乔巴德

Johnson, Philip 菲利普·约翰逊

Jones, Inigo 伊尼戈·琼斯

Jones, Owen 欧文·琼斯

Jordy, W·H·乔迪

K

Kahn, Louis 路易斯·康

Kallman, G·M·卡尔曼
Kames, Lord 坎姆斯勋爵
Kandinsky, Vasili 瓦西里·康定斯基
Kant, Immanuel 伊曼纽尔·康德
Kaufman, Emil 埃米尔·考夫曼
Kerr, Robert 罗伯特·克尔
Klenze, Leovon 利奥·冯·克伦茨
Knight, Payne 佩恩·奈特

L

Laborde, Vicomte de 德拉博德子爵
Labrouste, Henri 亨利·拉布罗斯特
Lamarck, J·B·P·A·de Monet 莫内·拉马克
Lamennais, H·F·R·de 德·拉曼内斯
Laugier, M·A·劳吉尔
Le Corbusier 勒·柯布西耶
Ledoux, C·N·勒杜
Leroy, J·D·勒鲁瓦
Linnaeus(Linné), Carl von 林奈
Llewelyn – Davies 卢埃林 – 戴维斯
Loos, Adolf 阿道夫·路斯
Loudon, J·C·劳登
Luckhardt, Hans 汉斯·勒克哈特
Lyttelton, Lord 洛德·利特尔顿

M

Macaulay, T·B·麦考利
Maillart, Robert 罗伯特·梅拉特
Malewitsch, Kasimir 卡西米尔·马莱维奇
Mansart, Jules – Hardouin 朱尔斯 – 阿尔杜安·芒萨尔
Mansart, Francois 弗朗索瓦·芒萨尔
Marinetti, F·T·马里内蒂
Marmontel, J·F·马蒙泰尔
Mendelsohn, Eric 埃里克·门德尔松
Merimée, Prosper 普罗斯佩·梅里美
Middleton, Robin 罗宾·米德尔顿
Milne – Edwards, Henri 亨利·米尔恩 – 爱德华兹
Mitford, William 威廉·米特福德
Moholy – Nagy 莫霍利 – 纳吉
Mondriaan, Piet 皮特·蒙德里安
Montherlant, H·M·de 德蒙泰兰
Moore, Henry 亨利·穆尔
Morris, Robert 罗伯特·莫里斯
Morris, William 威廉·莫里斯
Muthesius, Hermann 赫尔曼·穆泰苏斯

N

Nervi, P·L·纳维
Nicholson, Peter 彼得·尼科尔森
Nicole, Nicholas 尼古拉斯·尼科尔

O

Oud, J·J·P·奥德
Ozenfant, Amedée 阿梅代·奥赞方

P

Pannini 潘尼尼
Parsons, Elize 伊莱扎·帕森斯
Patte, Pierre 皮埃尔·帕蒂
Perkins, Holmes 霍姆斯·珀金斯
Perret, Auguste 奥古斯特·佩雷
Perronet, Rodolphe 罗多尔夫·佩罗内
Petit, J·L·佩蒂特
Pevsner, Nikolaus 尼古拉斯·佩夫斯纳

Peyre, Henri 亨利·皮尔
Pickett, W·V·皮克特
Picton, James 詹姆斯·皮克顿
Piranesi 皮拉内西
Planche, Gustave 古斯塔夫·普朗什
Poyet, Bernard 伯纳德·普瓦耶
Poynter, Ambrose 安布罗斯·波因特
Price, Uvedale 尤维德·普赖斯
Priestley, Joseph 约瑟夫·普里斯特利
Pugin, Augustus 奥古斯塔斯·普金
Pugin, A·W·N·普金

Q

Quincy, Quatremère de 卡特勒梅尔·德昆西

R

Radcliffe, Ann 安·拉德克利夫
Reid, D·B·里德
Pepton, Humphry 汉弗莱·雷普顿
Reynaud, Léonce 莱翁斯·雷诺
Reynold, Joshua 乔舒亚·雷诺
Revett, Nicholas 尼古拉斯·雷维特
Rewell, Viljo 维尔乔·雷维尔
Richards, J·M·理查兹
Rickman, Thomas 托马斯·里克曼
Rietveld, Gerrit 格里特·里特维尔德
Rohert, Hubert 休伯特·罗伯特
Robison, John 约翰·罗比森
Rodzhenko, Alexander 亚历山大·罗琴科
Rogers, Ernesto 欧内斯托·罗杰斯
Rohe, Mies van der 密斯·范·德·罗
Rondelet, J·B·隆德勒
Rudolph, Paul 波尔·鲁道夫
Ruskin, John 约翰·拉斯金
Russell, J·S·拉塞尔

S

Saarinen, Eero 埃罗·沙里宁
Sant'Elia, Antonio 安东尼奥·桑伊利亚
Schinkel, Friedrich 弗里德里克·欣克尔
Schlegel, Friedrich von 弗里德里克·冯·施勒格
Schleiden, Jacob 雅各布·施莱登
Schmarzow, Auguste 奥古斯特·舒马佐
Schuyler, Montgomery 蒙哥马利·斯凯勒
Scott, Geoffrey 杰弗里·斯科特
Scott, George Gilbert 乔治·吉尔伯特·斯科特
Scott, Giles Gilbert 贾尔斯·吉尔伯特·斯科特
Scott, Walter 沃尔特·司各脱
Scully, Vincent 文森特·斯卡利
Seddon, J·P·塞登
Sedlmayr, Hans 汉斯·塞德迈
Semper, Gottfried 戈特弗里德·森珀
Singer, Charles 查尔斯·辛格
Smith, Charlotte 夏洛特·史密斯
Soane, John 约翰·索恩
Soufflot, J·G·苏弗洛
Spencer, Herbert 赫伯特·斯潘塞
Spens, Joseph 约瑟夫·斯彭斯
Steegman, John 约翰·斯蒂格曼
Stewart, Dugald 杜格尔德·斯图尔德
Straub, Hans 汉斯·斯特劳布
Stuart, James 詹姆斯·斯图尔特

Sullivan, Louis 路易斯·沙利文
Summerson, John 约翰·萨默森
Sylvester, Charles 查尔斯·西尔威斯特

T

Taut, Bruno 布鲁诺·陶特
Telford, Thomas 托马斯·特尔福德
Tite, William 威廉·泰特
Toynbee, Arnold 阿诺德·托因比

V

Vanbrugh, John 约翰·范布勒
Vantongerloo, George 乔治·范通杰路
Vaudoyer, A·T·L·沃杜瓦耶
Velde, Hanry van de 亨利·范·德维尔德
Vicq d' Azyr, Félix 费利克斯·维克·达兹尔
Viollet - le - Duc 维奥莱特 - 勒 - 迪克
Voltaire 伏尔泰

W

Walpole, Horace 霍勒斯·沃波尔
Ware, Isaac 艾萨克·韦尔
Warton, Joseph 约瑟夫·沃顿
Webb, Phillip 菲利普·韦伯
Whittick, Arnold A·惠蒂克
Wiebeking, C·F·威博金
Wilkins, William 威廉·威尔金斯
Wincklemann, J·J·温克尔曼
Wolfflin, Heinrich 海因里希·沃尔弗林
Wood, Robert 罗伯特·伍德
Wordsworth, William 威廉·华滋华斯
Wren, Christopher 克里斯托弗·雷恩
Wright, F·L·弗兰克·劳埃德·赖特
Wyatt, Digby 迪格比·怀亚特
Wyatt, James 詹姆斯·怀亚特

Y

Young, Edward 爱德华·扬

Z

Zevi, Bruno 布鲁诺·赛维
Zucchi 朱奇
Zurko, Edward de 爱德华·德泽科